COMPENDIOS *VOX*

SAMUEL GILI GAYA

Iniciación en la Historia Literaria Española

PUBLICACIONES Y EDICIONES SPES, S. A.
BARCELONA 1955

INICIACIÓN EN LA HISTORIA LITERARIA ESPAÑOLA

C O M P E N D I O S *V O X*

SAMUEL GILI GAYA

Iniciación en la Historia Literaria Española

Tercera edición

PUBLICACIONES Y EDICIONES SPES, S. A.
Paseo de Carlos I, 149
BARCELONA-13
1955

GRÁFICAS MARINA, S. A. — PASEO DE CARLOS I, 149. — BARCELONA

NOTA PRELIMINAR

El tamaño de este librito indica ya que no aspira a ser un tratado, ni siquiera elemental, de Historia de la Literatura española. La intención del autor no ha sido exponer en forma comprimida y sumaria una masa mayor o menor de conocimientos histórico-literarios. Ha tratado simplemente de trazar una guía del lector que quiera formarse una cultura literaria acudiendo directamente a las obras fundamentales de nuestras Letras. Su fin es, pues, estimular y orientar la lectura de unos cuantos libros esenciales dando una breve noticia del ambiente histórico en que se produjeron y algunas nociones previas que le ayuden a comprender mejor lo leído. Cuando se ha visitado muchas veces un museo no nos hace falta ya una guía que nos exponga los valores más destacados de los cuadros importantes, aunque esa guía pudo sernos útil en las primeras visitas. Así también el mayor triunfo de las páginas que siguen consistiría en que el lector llegara pronto a prescindir de ellas, por haber captado en la lectura de algunos de los libros que aquí se le indican mucho más de lo que nosotros le podemos decir.

Abundan, por consiguiente, las lagunas en el enlace histórico de los hechos literarios. Las omisiones de autores y obras son numerosas, y a veces graves. Faltan las literaturas regionales e hispanoamericana. Pero nos ha

preocupado menos la continuidad histórica y el afán de ser completos, que la tarea de guía y estímulo que desearíamos llevar a cabo. Por eso quisiéramos añadir un consejo a nuestros lectores no iniciados, basado en una larga experiencia docente: es conveniente comenzar por leer autores modernos e ir pasando poco a poco a los antiguos, es decir, invertir justamente el orden expositivo adoptado en estos capítulos. Y si no se quiere llevar las cosas de un modo tan radical, dejemos por lo menos la Edad Media (con excepción del Romancero) para el final de nuestra formación literaria.

En la segunda edición hicimos muchas correcciones y retoques que ampliaban ligeramente el volumen que esta INICIACIÓN tenía cuando salió al público por primera vez. Sin embargo, no le añadimos más que muy pocos nombres de autores, y esto sólo en el capítulo destinado a las letras contemporáneas. La abundancia de autores y títulos confunde fácilmente al principiante, le abruma y le hace perder las líneas generales de la historia literaria. Por esto las ampliaciones que hicimos entonces tendían a aclarar los puntos de vista de conjunto y a caracterizar mejor a algunos escritores, sin acrecentar el modesto caudal de noticias bibliográficas que figuraba en la primera edición. Aumentamos, en cambio, el número y extensión de los fragmentos literarios que, a manera de ejemplos ilustrativos, acompañaban a la mayor parte de los capítulos.

Según la experiencia propia y ajena, nuestro librito llegó a cumplir satisfactoriamente en la segunda edición los fines docentes que nos habíamos propuesto, y por tal motivo ha parecido que su texto no debe ser modificado al imprimirlo ahora por tercera vez.

INTRODUCCION

GÉNEROS LITERARIOS. — *Las obras literarias son muy diferentes entre sí. La forma de expresión de una novela no es la misma que la de un drama o un romance; y así hablamos de distintas clases de obras literarias, como poesía lírica, comedia, ensayo, cuento, fábula, tragedia, etc. etc. Las agrupaciones o clases de obras que tienen caracteres y técnica semejantes reciben el nombre de* géneros literarios. *Lo mismo ocurre en la Pintura, donde hablamos de paisaje, retrato, bodegón, etc., para designar otros tantos géneros pictóricos; o en Música con las denominaciones de sonata, ópera, música de cámara y otras, aplicadas a diferentes clases o géneros del arte musical.*

Las obras literarias se clasifican tradicionalmente en tres grandes géneros *fundamentales: Poesía, Didáctica y Oratoria. Se agrupan en el primero las obras que se proponen la expresión de lo bello por medio de la palabra, sin otra finalidad que la puramente artística. La Didáctica tiene como fin la enseñanza; la expresión artística se halla en ella supeditada a la intención docente. La Oratoria trata de convencer y conmover a un auditorio por medio de la palabra hablada. Esta clasificación no*

debe entenderse de un modo absoluto, puesto que no existe línea divisoria fija entre los tres géneros. Al contrario, son frecuentes las producciones intermedias: así por ejemplo en el teatro — género eminentemente poético — se han representado obras con fines docentes o de propaganda (el llamado teatro de tesis) ; *la fábula y el cuento tienen a menudo propósitos didacticomorales; los oradores tienen con tanta frecuencia aspiraciones didácticas, que sería difícil establecer una separación clara entre ambos géneros. Téngase por hecha, de aquí en adelante, esta observación sobre el valor relativo de las palabras con que designamos los distintos géneros literarios de que vamos a dar idea en esta* INTRODUCCIÓN, *escrita sólo para familiarizar al lector con los tecnicismos empleados en los capítulos siguientes.*

Debe desecharse la idea corriente de que la Poesía, como género literario, incluye únicamente las composiciones escritas en verso. Recordemos, según hemos dicho, que el fin predominante de la Poesía es la expresión artística; y que, por consiguiente, será tanto más pura, cuanto mejor se aplique a esta finalidad con exclusión de otras. La tabla de multiplicar o el Derecho romano no serían nunca obra poética aunque se escribieran en verso. Por el contrario, muchas novelas y obras dramáticas en prosa ofrecen tal contenido de valores puramente artísticos, que no hay más remedio que incluirlas en la Poesía. Dentro de ella cabrá, naturalmente, distinguir entre verso y prosa.

Desde antiguo vienen señalándose tres géneros

poéticos esenciales: Poesía épica, Poesía lírica y Poesía dramática.

En la **Poesía épica** *el poeta se inspira en lo* objetivo, *en lo* externo. *Describe, narra e interpreta el mundo exterior a él. Es el más impersonal de los géneros poéticos. Los cantores de gesta y los romances narrativos que se estudian en el capítulo I de este libro, son un buen ejemplo de Poesía épica. Los poemas épicos que narran las hazañas de los héroes populares reciben el nombre de* epicoheroicos. *Cuando un poema o un conjunto de poemas épicos consiguen ser representativos de una civilización, de una época o de un pueblo, se les llama* epopeyas. *En este sentido se dice que la* Ilíada *y la* Odisea *son la epopeya de la civilización griega; que la* Divina Comedia, *de Dante, es la epopeya del cristianismo medieval; que los* romances *constituyen la epopeya del pueblo español.*

En la **Poesía lírica** *el poeta se inspira en su* interioridad. *Es la poesía subjetiva, íntima. El poeta nos expresa sus propios sentimientos: alegría, dolor, entusiasmo, nostalgia, indignación, ironía... Respondiendo a la variedad de emociones y de formas expresivas, se han ideado multitud de subgéneros líricos que han tenido vida más o menos duradera a través de la Historia literaria. He aquí algunos de los nombres con que se los ha designado:* oda, himno, elegía, sátira, madrigal, canción, égloga, letrilla, *etc. La significación de estas palabras se explicará por medio de notas en los capítulos siguientes, a medida que necesitemos servirnos de ellas.*

La **Poesía dramática** *se caracteriza por la ac-*

ción, los personajes y el diálogo. En la antigüedad se distinguían sólo dos géneros dramáticos: tragedia y comedia, según que el desenlace fuera funesto o feliz. En la Edad Moderna se consolidó el drama como obra seria que no necesita llegar a un final trágico ni participa de los caracteres tradicionales de la tragedia clásica. Tragedia, comedia y drama son los llamados géneros dramáticos mayores. Las obras menos extensas, como el sainete, el entremés, el auto sacramental y otras, se llaman géneros dramáticos menores.

En ciertas obras de teatro se unen la Poesía y la Música. Reciben el nombre de óperas cuando se cantan por completo; si el canto alterna con la declamación se llaman zarzuelas.

En la **Didáctica** se comprenden, como queda dicho, las obras dedicadas a la exposición y enseñanza de las artes y las ciencias. Los valores literarios están en ella supeditados a las necesidades científicas y docentes. Por esta causa ciertos libros científicos, como los de Química o Aritmética, están casi totalmente fuera del campo de la Literatura, mientras que los de Historia, Filosofía, Religión y Política se estudian a menudo desde el punto de vista artístico y forman parte del patrimonio literario de un país. El periodismo y el ensayo han adquirido gran importancia entre los géneros didácticos modernos.

La **Oratoria** fue objeto entre los antiguos de estudios minuciosos. El conjunto de normas y consejos acerca de las cualidades del orador y el ejercicio de este arte se llamaba Retórica. Según el pú-

blico a que el autor se dirige y el asunto de que trata, la Oratoria puede ser sagrada *o* religiosa, forense *(de los tribunales de justicia),* política *(de los parlamentos o de las asambleas populares),* académica *(de ateneos y corporaciones literarias o científicas); en fin, pueden aplicarse al arte oratorio tantos calificativos cuantos sean los aspectos de la vida de que trate o los públicos a que se dirija. Los nombres de disertación, charla, plática, conferencia, sermón, discurso, arenga, etc., designan distintos subgéneros oratorios de todos conocidos.*

VERSIFICACIÓN. — *El ritmo de la versificación española se basa, esencialmente, en tres elementos: el número de sílabas, los acentos y la rima. Vamos a tratar sumariamente de cada uno de ellos.*

El número de sílabas métricas de un verso es igual al número de sílabas gramaticales que contenga. Así, por ejemplo:

A través de las finas acacias

es un verso de diez sílabas;

De nardos casi despiertos

es un verso de ocho sílabas.

Ahora bien: cuando una palabra termina en vocal y la palabra siguiente empieza también por vocal, se unen ambas vocales en la pronunciación y forman una sola sílaba métrica:

Del salón en el ángulo oscuro

aunque tiene once sílabas gramaticales no consta

más que de diez sílabas, por haberse unido en una sola sílaba la vocal final de ángulo *con la inicial de* oscuro. *Esta fusión de vocales iguales o diferentes se llama* sinalefa. *Ejemplos:*

En Toledo estaba Alfonso

Las dos sinalefas reducen las diez sílabas gramaticales a ocho sílabas métricas;

Mañana que es fiesta *(verso de 6 sílabas);*

Ir al sol por la escala luminosa de un rayo *(verso de 14 sílabas).*

La sinalefa se produce, como hemos visto, entre vocales de palabras diferentes. Puede ocurrir que se unan en una sola sílaba vocales de una misma palabra que ordinariamente se pronuncian separadas. Por ejemplo, la palabra reales *tiene normalmente tres sílabas, pero a fin de componer un verso octosílabo puede convenir al poeta decir:*

De vuestros deseos reales.

La fusión de vocales dentro de la palabra se llama sinéresis. *Por* sinéresis *pueden juntarse en una sola sílaba las vocales de palabras como* peor, teatro, caen, día, roen, *etc., que por lo general se pronuncian en sílabas distintas.*

Se produce a veces el fenómeno contrario, llamado diéresis: *dos vocales unidas de ordinario en la pronunciación pueden separarse para formar sílabas diferentes. Por ejemplo, la palabra* suave, *que*

es bisílaba, puede articularse como trisílaba, en el siguiente verso:

Privilegio tan süave,

para componer un verso de ocho sílabas.

En la versificación moderna la sinalefa es casi siempre forzosa. En cambio, la sinéresis y la diéresis son potestativas, es decir, puede recurrir a ellas el poeta si lo necesita para la medida de los versos.

Además de las uniones y separaciones de vocales que acabamos de mencionar, no hay que olvidar otra circunstancia para la cuenta del número de sílabas de los versos: la acentuación final. Cuando un verso termina en palabra aguda se le cuenta una sílaba más, por ejemplo;

Dichas que yo merecí *(8 sílabas);*

O perderse en el viento bajo el trueno del mar *(14 sílabas),*

porque ambos versos terminan en palabra aguda.

Si la palabra final de un verso es esdrújula, se le cuenta una sílaba menos:

Como el más estirado catedrático *(11 sílabas)*

Mirada lánguida *(5 sílabas).*

En los versos terminados en palabra llana no hay alteración en cuanto al número de sílabas.

Con lo dicho conoce ya el lector todo lo necesario para contar el número de sílabas de los versos que, generalmente, pueden presentársele. Según el número de sílabas, los versos reciben distintos nombres,

por ejemplo: heptasílabos *(7)*, octosílabos *(8)*, endecasílabos *(11)*, *y* alejandrinos *(14)*.

Los acentos hacen variar la naturaleza rítmica de los versos. Compárense, por ejemplo, los siguientes versos:

El dulce lamentar de dos pastores;
Viéronla tropas de faunos saltantes.

Ambos son endecasílabos, pero se diferencian entre sí en el acompasamiento que les impone su distinta acentuación. El primero tiene sus acentos rítmicos en las sílabas 2.ª, 6.ª y 10.ª, mientras que el segundo los lleva en la 1.ª, 4.ª, 7.ª y 10.ª El estudio de las diversas acentuaciones es bastante complicado, pero innecesario para los fines elementales de este libro. Basta con que el lector se percate de que el acento determina ritmos diferentes.

Se llama **rima** *la igualdad o semejanza de los sonidos finales de verso, a partir de la última vocal acentuada. La rima se llama* consonante *cuando tiene iguales todos los sonidos (vocales y consonantes). Los versos siguientes riman en consonante:*

Sueña el Rey que es Rey, y vive
Con este engaño mandando,
Disponiendo y gobernando;
Y este aplauso que recibe
Prestado, en el viento escribe;
Y en cenizas lo convierte
La muerte, ¡desdicha fuerte!;
¡Que hay quien intente reinar
viendo que ha de despertar
En el sueño de la muerte!

(CALDERÓN DE LA BARCA.)

La rima es asonante *cuando sólo tiene iguales las vocales. Sirvan de ejemplo los versos 2.º y 4.º de la siguiente estrofa:*

Yo no sé lo que tiene la luna,
Que acaricia, que duerme y que calma,
Y que mira en silencio al rendido
Con inmensas piedades de santa.

(J. RAMÓN JIMÉNEZ.)

Las palabras calma *y* santa *tienen iguales las vocales, pero no las consonantes. Ejemplos de voces asonantadas;* fortuna y tuya; menos y puedo; trae *y* llave.

Para que haya asonancia basta con que sean iguales la vocal acentuada y la final. Es decir, que si existen vocales interpuestas, éstas no cuentan para los efectos de la asonancia. Así la palabra rápido *es asonante de* mano, *porque tienen iguales las vocales* a *y* o *(acentuada y final);* cómputo *es asonante de* moro; céfiro *de* asiento, *etc.*

Ni siquiera es necesario que las vocales finales sean idénticas; basta con que sean semejantes. Son semejantes entre sí la e *y la* i; *la* o *y la* u. *Por ejemplo,* Venus *es asonante de* tiemblo; tribu, *de* miro; Cloris, *de* golpe. *La* a *no admite semejante para la asonancia. En cambio las vocales acentuadas deben siempre ser idénticas.*

Los versos sin rima se llaman versos libres, blancos *o* sueltos.

Ejemplo:

¿No es acaso esa sangre del poniente
señal del pensamiento dolorido

de la pobre alma humana, que con saltos
de loco escudriñar quiso la bóveda
del cielo azul romper y ver los ojos
de Aquel que a dar tu sangre así te enviara
como remedio de esa sangre trágica?

(UNAMUNO.)

Los versos se reúnen con frecuencia en grupos regulares, llamados estrofas. *Las estrofas pueden ser de versos iguales (del mismo número de sílabas), o de versos desiguales. Según el número de versos que las constituyen, la naturaleza de éstos y la disposición de las rimas, las estrofas reciben nombres distintos, para los cuales puede acudir el lector, si le interesan, a los tratados especiales de Versificación.*

EDAD MEDIA

I

CANTARES DE GESTA. CANTAR DE MIO CID. ROMANCES

Durante los siglos medievales recorrían las ciudades y aldeas unos cantores, músicos y recitadores conocidos con el nombre de *juglares*. El juglar divertía al pueblo congregado en las plazas, acudía a las ferias, romerías y mercados, ejercía su arte en las fiestas de los palacios señoriales. Recitaba versos, cantaba canciones, tañía instrumentos, representaba pasos escénicos y a veces era prestidigitador y saltimbanqui. Su arte era eminentemente popular. Gracias a estos modestos artistas se formaba y difundía una tradición poética en los diferentes países de Europa.

Los juglares raras veces eran autores de las composiciones que recitaban o cantaban. Generalmente la actividad creadora de nuevos versos y canciones pertenecía a poetas y músicos profesionales,

que entregaban sus obras a los juglares para que éstos las divulgasen. No había entonces imprenta (se inventó a mediados del siglo XV); la copia de manuscritos era larga y costosa, aparte de que eran pocos los que supiesen leer y escribir; de modo que la forma casi única de publicación era la recitación oral. Por tradición oral se conservaron algunas composiciones que, por encajar con los gustos del público o por referirse a sucesos que impresionaron vivamente la imaginación popular, fueron recordadas generación tras generación, hasta que los manuscritos o la imprenta las salvaron del olvido.

De esta manera han llegado hasta nosotros algunas muestras de lo que fué la poesía tradicional de nuestros antepasados; no son muchas en número, pero sí suficientes para darnos cuenta de cómo en aquellos siglos remotos la fantasía popular hallaba en la poesía juglaresca expresión adecuada al relato épico de hazañas memorables y a la emoción fugaz de la copla amorosa, satírica o devota.

Cantares de gesta. Cantar de Mío Cid. — Después de la descomposición del Imperio Romano se fueron formando lentamente las nacionalidades nuevas de Europa occidental. Las guerras, la gloria de los caudillos, las tradiciones religiosas y legendarias de estos pueblos nuevos, fueron celebradas por los poetas en extensos poemas narrativos que se conocen con el nombre general de *cantares de gesta*. Tales son, por ejemplo, los *Nibelungos* en Alemania, la *Canción de Roldán* en Francia y el *Cantar de Mío Cid* en España.

El *Cantar de Mío* o *Poema del Cid* es el primer monumento conocido de la Literatura castellana. Esto no quiere decir que fuera el primer poema que se escribió; por el contrario, hay motivos suficientes para asegurar que antes de él hubo en España otros cantares de gesta. *El Cantar de Mío Cid* es una continuación, ya bastante elaborada, de una tradición épica que existía con anterioridad. Fue compuesto a mediados del siglo XII, hacia el año 1140. No tiene autor conocido, y se conserva casi entero.

Su asunto es, a grandes rasgos, el siguiente: Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador, cae en desgracia del rey Alfonso VI, el cual le destierra de Castilla. Sale de Vivar dejando sus palacios «yermos e desheredados», y se dirige a Burgos, donde nadie quiere recibirle porque el rey había mandado que no le diesen posada:

e aquel que se la diese sopiese vera palabra
que perdería los haberes e más los ojos de la cara,
e aún demás los cuerpos e las almas.

Con los guerreros que se le habían reunido, va al monasterio de San Pedro de Cardeña, donde deja a su mujer, doña Jimena, y a sus hijas doña Elvira y doña Sol. La despedida del Cid es impresionante por su ruda concisión:

La oración fecha, la misa acabada la han
salieron de la iglesia, ya quieren cabalgar.
El Cid a doña Ximena íbala abrazar;
doña Ximena al Cid la mano'l va besar,

llorando de los ojos, que non sabe qué se far (1).
E él las niñas tornólas a catar (2);
«A Dios vos acomiendo e al Padre spirital;
agora nos partimos, Dios sabe el ajuntar.»
Llorando de los ojos, què non vidiestes (3) atal,
así's parten unos d'otros como la uña de la carne.

Fuera ya de Castilla, comienza sus conquistas por tierras de la Alcarria y Aragón. Toma después la ciudad de Valencia, con lo cual la fama de sus hazañas crece de día en día. Se reconcilia con su rey y consigue el permiso de éste para que su mujer y sus hijas vayan a Valencia a reunirse con él; por voluntad del monarca castellano, doña Elvira y doña Sol se casan con los infantes de Carrión, representantes de la orgullosa nobleza leonesa. Los Infantes sólo querían a las hijas del Cid por las riquezas que su padre había ganado guerreando contra los moros, pero sentían su alcurnia desdorada por haber emparentado con un simple infanzón. Después de celebradas las bodas, los infantes dan muestras de gran cobardía. Yendo camino de Castilla, azotan cruelmente a sus mujeres y las dejan abandonadas en el robledal de Corpes. Cuando el Cid conoce la afrenta de que sus hijas habían sido víctimas, pide justicia ante las Cortes de Toledo. Solicita y obtiene del rey la reparación de su honor mediante una lid contra sus traidores yernos. Los infantes de Carrión quedan vencidos por los amigos del Cid y son declarados traidores. Los infantes de Navarra y de

(1) *non sabe qué se far:* no sabe qué hacerse.
(2) *catar:* mirar.
(3) *vidiestes:* visteis.

Aragón piden en matrimonio a las hijas del Cid. Con anuencia de Alfonso VI se celebra este segundo matrimonio, mucho más honroso que el primero para la familia del Cid Campeador:

...a mayor honra las casa que lo que primero fo (1).
Ved cual honra crece al que en buen hora nació,
cuando señoras son sus fijas de Navarra e de Aragón.
Hoy los reyes d'España sus parientes son.

. . . . . .

Éstas son las nuevas del Mío Cid el Campeador;
en este lugar se acaba esta razón.

El poema es, en gran parte, histórico. Tiene, además, gran exactitud geográfica. En medio del encanto que le presta la tosquedad arcaica del lenguaje, el lector moderno puede percibir el arte realista y humano, que ensalza la figura del héroe sin salirse de los límites de lo natural. El héroe castellano no es sólo el bravo guerrero que nos sorprende con sus hazañas inauditas. Es además nobleza, serenidad de juicio, valor sin jactancia, fidelidad a prueba de desengaños, elevación moral. No es el caudillo alocado, de inverosímiles empresas (como en otras gestas europeas), que le presenten casi como un ser sobrenatural. En la poetización de nuestro viejo poema, el Cid nunca deja de aparecer como un hombre real, dotado de cualidades esencialmente castellanas.

Existieron otros cantares de gesta castellanos de los cuales sólo se conservan algunos fragmentos, a veces prosificados en las crónicas. Tales son, por

(1) *fo:* fué.

ejemplo, las gestas del rey Don Rodrigo, los Infantes de Lara, Roncesvalles, Sancho II de Castilla, etc. Unos son contemporáneos del poema del Cid, otros pertenecen al siglo XIII.

La tradición épica de Castilla persiste durante el siglo XIV con poemas generalmente menos valiosos que los cantares a que nos hemos referido. A esta época pertenece el *Rodrigo* o *Crónica rimada de las cosas de España,* en el que se narran las mocedades del Cid y se amplifican desmesuradamente las hazañas del héroe. Su valor artístico es escaso, pero tiene en cambio interés histórico en cuanto nos presenta la evolución de los viejos cantares de gesta. La persistencia y transformación de la épica popular da lugar, en el siglo XV, a la espléndida floración del Romancero.

Romances. — El romance es, tanto en sus temas como en la versificación, la transformación de la antigua épica juglaresca; pero no es una simple continuación nuevamente elaborada de las gestas, sino un género dotado de vitalidad poderosa para inventar asuntos nuevos y temas de inspiración diferentes. Desde el siglo XV hasta hoy el romance ha sido la forma predilecta de la poesía popular española. En romances se relata ahora, como entonces, todo lo que impresiona la fantasía popular: crímenes, naufragios, revoluciones, guerras, milagros, vidas de santos, asuntos novelescos de todas clases. Y no es sólo expresión popular y anónima, sino que muchos poetas cultos de todas las épocas han compuesto romances iguales en forma y muy cercanos en espíritu a los que corren en boca del

pueblo. Éstos reciben el nombre de romances *artísticos*, para distinguirlos de los llamados *populares*.

Se llaman *romances viejos* los que vivían en la tradición nacional del siglo XV, es decir, los que se saben compuestos antes del año 1500. Los posteriores son denominados *modernos*. Por sus asuntos pueden clasificarse los romances tradicionales en *heroicos* (continuación y desarrollo de las gestas); *fronterizos* y *moriscos* (luchas en la frontera granadina y tradiciones moras posteriores a la conquista de Granada); *novelescos, religiosos, líricos*, etcétera.

He aquí algunas muestras de romances viejos (1):

MUERTE DE RUY VELÁZQUEZ
(Del ciclo de los infantes de Lara)

A caza va don Rodrigo
ese que dicen de Lara;
perdido había el azor,
no hallaba ninguna caza;
con la gran siesta que hace
arrimado se ha a una haya,
maldiciendo a Mudarrillo,
hijo de la renegada,
que si a las manos le hubiese
que le sacaría el alma.
El señor estando en esto,
Mudarrillo que asomaba:
— Dios te salve, buen señor,
debajo la verde haya.

(1) Los romances se caracterizan por tener asonantados los versos pares, y libres los impares. Los tradicionales y más comúnmente empleados en la poesía popular son octosílabos.

Así haga a ti, caballero;
buena sea tu llegada.
— Dígasme, señor, tu nombre,
decirte he yo la mi gracia.
— A mí llaman don Rodrigo,
y aun don Rodrigo de Lara,
cuñado de don Gonzalo,
hermano de doña Sancha;
por sobrinos me los hube
los siete infantes de Lara.
Maldigo aquí a Mudarrillo,
hijo de la renegada,
si delante lo tuviese,
yo le sacaría el alma.
— Si a ti dicen don Rodrigo,
y aun don Rodrigo de Lara,
a mí Mudarra González,
hijo de la renegada,
de Gonzalo Gustios hijo
y alnado de doña Sancha;
por hermanos me los hube
los siete infantes de Lara;
tú los vendiste, traidor,
en el val de la Arabiana.
Mas si Dios ahora me ayuda
aquí dejarás el alma.
— Espéresme, Don Mudarra,
iré a tomar las mis armas.
— El espera que tú diste
a los infantes de Lara;
aquí morirás, traidor,
enemigo de doña Sancha.

ROMANCE DEL PRISIONERO

Que por mayo era, por mayo,
cuando hace la calor,
cuando los trigos encañan
y están los campos en flor,

cuando canta la calandria
y responde el ruiseñor,
cuando los enamorados
van a servir al amor;
sino yo, triste, cuitado,
que vivo en esta prisión;
que ni sé cuándo es de día
ni cuándo las noches son,
sino por una avecilla
que me cantaba al albor.
Matómela un ballestero:
¡déle Dios mal galardón!

ROMANCE DE DOÑA ALDA

En París está doña Alda,
la esposa de don Roldán,
trescientas damas con ella
para bien la acompañar:
todas visten un vestido,
todas calzan un calzar,
todas comen a una mesa,
todas comían de un pan.
Las ciento hilaban el oro,
las ciento tejen cendal,
ciento tañen instrumentos
para doña Alda alegrar.
Al son de los instrumentos
doña Alda adormido se ha;
ensoñado había un sueño,
un sueño de gran pesar.
Despertó despavorida
con un dolor sin igual,
los gritos daba tan grandes
se oían en la ciudad.
— ¿Qué es aquesto, mi señora,
qué es lo que os hizo mal?
— Un sueño soñé, doncellas,
que me ha dado gran pesar:

que me veía en un monte
en un desierto lugar,
y de so los montes altos
un azor vide volar;
tras él viene una aguililla
que lo ahincaba muy mal.
El azor con grande cuita
metióse so mi brial,
el águila con gran ira
de allí se lo iba a sacar;
con las uñas lo despluma,
con el pico lo deshace.
Allí habló su camarera,
bien oiréis lo que dirá:
— Aquese sueño, señora,
bien os lo entiendo soltar:
el azor es vuestro esposo,
que de España viene ya;
el águila sodes vos,
con la cual ha de casar,
y aquel monte era la iglesia
donde os han de velar.
— Si es así, mi camarera,
bien te lo entiendo pagar.
Otro día de mañana
cartas de lejos le traen;
tintas venían de fuera,
de dentro escritas con sangre,
que su Roldán era muerto
en la caza de Roncesvalles.
Cuando tal oyó doña Alda
muerta en el suelo se cae.

ROMANCE FRONTERIZO DE LA PÉRDIDA DE ANTEQUERA

La mañana de san Juan,
al tiempo que alboreaba,
gran fiesta hacen los moros

por la vega de Granada.
Revolviendo sus caballos
y jugando de las lanzas,
ricos pendones en ellas
broslados por sus amadas,
ricas marlotas vestidas,
tejidas de oro y grana,
el moro que amores tiene
señales dello mostraba,
y el que no tenía amores
allí no escaramuzaba.
Las damas moras los miran
de las torres del Alhambra;
también se los mira el Rey
de dentro de la Alcazaba.
Dando voces vino un moro,
sangrienta toda la cara:
— ¡Con tu licencia, buen rey,
diréte una nueva mala:
el infante don Fernando
tiene a Antequera ganada;
muchos moros deja muertos,
yo soy quien mejor librara,
y siete lanzadas traigo,
la menor me llega al alma;
los que conmigo escaparon
en Archidona quedaban!
Cuando el rey oyó tal nueva
la color se le mudaba.
Mandó tocar sus trompetas
y sonar todas al arma;
mandó juntar a los suyos,
para hacer gran cabalgada.

Los romances se cantaban. La música de los romances se ha conservado en parte en algunos manuscritos; pero la mayoría de las melodías conservadas han llegado hasta nosotros por tradición oral

y han sido recogidas por los folkloristas en diferentes épocas.

La influencia del Romancero es profunda y constante en toda la Literatura española, especialmente en el teatro. Su dramatismo esencial y el carácer popular de sus asuntos explican fácilmente esta influencia en nuestra escena. Por las muestras que aquí le hemos dado, el lector puede apreciar que la viveza de acción de los romances se presta mucho a ser dramatizada. Nuestros dramaturgos de la edad de oro supieron ver y aprovechar para el teatro el rico caudal de temas que el Romancero les ofrecía.

II

POESÍA CULTA MEDIEVAL: BERCEO, ARCIPRESTE DE HITA, AYALA, SANTILLANA, MENA, GÓMEZ MANRIQUE, JORGE MANRIQUE

En el capítulo anterior nos hemos referido a la poesía popular anónima. Vamos a tratar ahora de los poetas de nombre conocido que cultivan un arte elaborado, culto, con menos espontaneidad y mayor maestría técnica. No debe entenderse, sin embargo, que nuestros poetas doctos se aparten mucho de lo popular. Al contrario, el popularismo se infiltra a menudo en la Literatura erudita de la Edad Media, y algunos poetas emplean formas de expresión parecidas a las de los juglares.

El poeta más antiguo de nombre conocido es Gonzalo de Berceo, que en el retiro de un monasterio riojano se dedicó a versificar vidas de santos *(Santo Domingo de Silos, San Millán, Santa Oria)*, milagros de la Virgen y tradiciones devotas. No es original, puesto que sus asuntos están tomados de santorales conocidos, pero al componer sus versos lo hace con una gracia ingenua, con un primitivismo

candoroso y tosco, profundamente encantadores. Véanse las siguientes estrofas de los *Milagros de Nuestra Señora:*

Yo maestro Gonçalvo de Berceo nomnado
yendo en romería caecí en un prado
verde e bien sencido, de flores bien poblado,
logar cobdiciaduero pora omne cansado.
Daban olor sobejo las flores bien olientes,
refrescaban en omne las caras e las mientes
manaban cada canto fuentes claras corrientes,
en verano bien frías, en ivierno calientes.
Habie í gran abondo de buenas arboledas,
milgranos e figueras, peros e manzanedas,
e muchas otras fructas de diversas monedas;
mas no habie ningunas podridas nin acedas.
La verdura del prado, la olor de las flores,
las sombras de los árbores de temprados sabores
refrescáronme todo, e perdí los sudores:
podrie vevir el omne con aquellos olores...

Si comparamos estos versos con los del *Cantar de Mío Cid* insertos en el capítulo anterior, observaremos que los de Berceo tienen uniformemente 14 sílabas, mientras que los del *Cid* son desiguales entre sí en cuanto al número de sílabas. La versificación por *sílabas contadas,* usual entre los poetas cultos, se opone a la versificación irregular de la poesía juglaresca. Cada una de las estrofas de Berceo tiene, según vemos, cuatro versos de 14 sílabas, los cuatro con la misma rima. Esta disposición de los versos se llamaba *cuaderna vía,* y fué muy empleada por los poetas doctos de los siglos XIII y XIV.

Siglo XIV. — El poeta de estilo más personal de nuestra Edad Media es Juan Ruiz, Arcipreste

de Hita. Sus versos tienen un sello inconfundible. Forman el *Libro de buen Amor* un conjunto de poesías del más diverso carácter, enlazadas entre sí por un relato contado en primera persona, cánticas de serrana a la manera popular, cuentos, apólogos, sátiras, cantos a la Virgen María, coplas de danzarinas y estudiantes, fragmentos didácticos. Es la enciclopedia lírica del siglo XIV, no sólo por la variedad de asuntos, sino también porque en él se hallan presentes, en mayor o menor grado, todas las corrientes literarias de la época: influencias francesas, árabes y clásicas, fundidas y superadas por el aliento popular de su fuerte personalidad poética.

El tono general predominante en el *Libro de buen Amor* es satírico, pero su sátira no es nunca indignada, sino festiva. Para él el mundo y la sociedad humana son un espectáculo regocijado, verdadera golosina de los ojos: hay que vivir con intensidad y expresar la vida propia y ajena con gracia jocunda. Por eso desborda el esquema didáctico con que el *Libro de buen Amor* está trazado, y aun en las poesías que parecen más serias e impersonificadas asoma la sonrisa sensual de Juan Ruiz.

Como poeta culto, versifica preferentemente por la *cuaderna vía,* pero abundan en su libro otros tipos de versificación pertenecientes a la lírica juglaresca popular. El popularismo del Arcipreste no se manifiesta sólo en la métrica, sino también, y principalmente, en los asuntos escogidos y en la manera de sentirlos desde un ángulo de socarronería cazurra que moldea y da carácter a su extensa cultura literaria. Él mismo se precia de haber compuesto coplas juglarescas:

Fise muchos cantares de danzas e troteras,
para judías e moras, e para entendederas...
Cantares fiz algunos de los que dicen los ciegos,
e para escolares que andan nocherniegos,
e para otros muchos por puertas andariegos,
cazurros e de burlas: non cabrían en diez pliegos.

Por esto la obra de Juan Ruiz da, en muchos lugares, idea muy aproximada de lo que fué la lírica primitiva del pueblo de Castilla. He aquí, como ejemplo típico, un fragmento de una *cántica de serrana*. El asunto de tales cánticas era siempre el encuentro de un viajero con una serrana:

So la casa del Cornejo,
primer día de semana,
en comedio del vallejo
encontrem'una serrana,
vestida de buen bermejo
e buena cinta de lana;
e díxele luego:
Dios te salve, hermana.
— ¿Qué buscas por esta tierra?
¿Cómo andas descaminado?
Dixe'l yo: Ando la sierra
do'm casaría de grado.
Ella dixo: non lo yerra
el que aquí es casado;
busca, fallarás recado.

El viajero explica a la serrana sus habilidades para ser serrano: cabalgar potros, dominar novillos. Ella contesta que se casaría con él si le diera vestidos y adornos, que describe extensamente, y termina la cántica con estos versos:

Yo'l dixe : Darte he esas cosas,
e un más si más comides,
bien lozanas e fermosas.
A tus parientes convides,
luego fagamos las bodas ;
e esto non lo olvides,
que ya vo por lo que pides.

El sentido del carácter de los personajes, cualidad muy peculiar de nuestra Literatura de todos los tiempos, aparece vigorosamente en el *Libro de buen Amor*. Así vemos a Furón, mozo del Arcipreste, el precedente del pícaro de las novelas del Siglo de Oro ; y la incomparable alcahueta Trotaconventos es el primer esbozo literario de la vieja y sabia Celestina.

El historiador y poeta Pero López de Ayala escribe sátira social en el *Rimado de Palaçio*. Su sátira es severa y seria ; no está escrita como motivo de regocijo, como la del Arcipreste, sino con la gravedad de sus propósitos didácticos. Ambos escritores nos dan una visión muy exacta de la sociedad de su época.

Siglo XV. — La poesía culta de este siglo fue recogida en *Cancioneros,* colecciones de obras de diferentes autores. El más importante y copioso es el *Cancionero de Baena*. Mirando el conjunto de los poetas de la época observamos dos tendencias principales: una la de los autores que continúan la tradición poética trovadoresca, castellana y galaico-portuguesa ; otra la de los innovadores que se inspiran en los poetas italianos, especialmente Dante Alighieri.

Una y otra dirección se hallan reunidas en Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, espíritu abierto a todas las corrientes intelectuales y artísticas de su tiempo. La tradición poética popular, fundida con la técnica y motivos trovadorescos, aparece en sus graciosas *Serranillas* y en sus *Cantares* y *Decires*. Compárese la siguiente *serranilla* con la *cántica de serrana* del Arcipreste, transcrita anteriormente, y véase cómo la mano aristocrática del Marqués de Santillana afina y depura el tema de las rudas cánticas:

Moça tan fermosa
Non vi en la frontera,
Como una vaquera
De la Finojosa.
Faciendo la vía
Del Calatraveño
A Sancta María,
Vencido del sueño,
Por tierra fragosa
Perdí la carrera,
Do vi la vaquera
De la Finojosa.
En un verde prado
De rosas e flores,
Guardando ganado
Con otros pastores,
La vi tan graciosa
que apenas creyera
Que fuese vaquera
De la Finojosa.
Non creo las rosas
De la primavera
Sean tan fermosas
Nin de tal manera,
Fablando sin glosa,

Si antes sopiera
D'aquella vaquera
De la Finojosa.
Non tanto mirara
Su mucha beldad,
Porque me dexara
En mi libertad.
Mas dixe: «Donosa
(Por saber quien era)
¿Dónde es la vaquera
De la Finojosa?...»
Bien como riendo,
Dixo: «Bien vengades;
Que ya bien entiendo
Lo que demandades:
Non es deseosa
De amar, nin lo espera,
Aquesa vaquera
De la Finojosa.»

Al lado de estas poesías de inspiración tradicional, que son, sin duda, las mejores, escribió otras muchas en las que sigue las modas nuevas que venían de Italia, por ejemplo, *La comedieta de Ponza* y los *Sonetos fechos al itálico modo* (1).

El poeta más italianizado de la época es Juan de Mena, cuya obra más importante es *El Laberinto de Fortuna,* imitación de la *Divina Comedia,* de Dante. Emplea numerosos cultismos que dan a sus versos un tono enfático; pero hay en ella un afán de selección y novedad que contribuyó mucho al perfeccionamiento de la lengua literaria. He aquí una estrofa:

---

(1) El *soneto* es una composición que consta de catorce versos endecasílabos. Comenzó a usarse en Italia y desde allí se difundió por los demás países.

Tus casos falaces, Fortuna, cantamos,
estados de gentes que giras e trocas,
tus grandes discordias, tus firmezas pocas,
e los que en tu rueda quexosos fallamos,
fasta que al tiempo de agora vengamos:
de fechos passados cobdicia mi pluma,
e de los presentes fazer breve suma;
dé fin Apolo, pues nos començamos.

Gómez Manrique y Jorge Manrique escribieron principalmente a la manera tradicional con muy escasa influencia italiana. De Jorge Manrique son las conocidas *Coplas a la muerte de su padre,* que comienzan así:

Recuerde al alma adormida,
avive el seso y despierte,
contemplando
cómo se pasa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando;
cuán presto se va el placer,
cómo después de acordado
da dolor;
cómo a nuestro parecer
cualquiera tiempo pasado
fué mejor.

Y pues vemos lo presente
como en un punto se es ido
y acabado,
si juzgamos sabiamente,
daremos lo no venido
por pasado.
No se engañe nadie, no,
pensando que ha de durar
lo que espera
más que duró lo que vió,
porque todo ha de pasar
por tal manera.

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar,
que es el morir;
allí van los señoríos
derechos a se acabar
y consumir;
allí los ríos caudales,
allí los ríos medianos
y más chicos,
allegados son iguales,
los que viven por sus manos
y los ricos.

. . . . . .

III

PROSA MEDIEVAL. ALFONSO X. D. JUAN MANUEL. LA NOVELA EN EL SIGLO XV.

El reinado de Alfonso X el Sabio es interesantísimo para la historia de la cultura española. Este rey reunió en su corte gran número de literatos y hombres de ciencia cristianos, árabes y judíos, a los cuales encomendó la traducción de numerosos libros orientales que de esta manera pasaron a conocimiento de Europa occidental. España fué, pues, en su tiempo, el punto de contacto entre la Literatura y la Ciencia de Oriente y la cultura latina.

De la actividad científica de la corte de Alfonso X tenemos muestras tan importantes como los *Libros del saber de Astronomía* y las *Tablas alfonsíes*. Bajo su dirección se publicó el código titulado *Las Siete Partidas,* destinado a unificar la legislación de su reino.

Merecen mención especial sus dos grandes recopilaciones históricas, la *Grand e General Estoria* y la *Crónica General de España,* que alcanza hasta el

reinado de Fernando III el Santo. Es de notar en la Crónica, además de sus fuentes latinas y arábigas, la importancia de la tradición popular como fuente histórica, hasta tal punto que en algunos relatos los redactores se limitan a prosificar trozos de cantares de gesta, que de este modo han llegado a nuestro conocimiento, como quedó dicho en el capítulo primero. Alfonso el Sabio dirigía el trabajo de sus colaboradores y corregía personalmente lo que ellos escribían, según él mismo declara: «Tollió las razones quel parescieron dobladas e sobejanas e que non eran en castellano derecho; e cuanto al lenguaje enderesçólo él por sise (1).»

Como poeta compuso las *Cantigas de Santa María,* en gallego. Es una variada y extensa colección de poesías dedicadas a la Virgen. Tanto su versificación como la música con que se cantaban son de extraordinario interés para documentar los orígenes del lirismo peninsular. El mayor desarrollo que hasta entonces había alcanzado la lírica gallega explica la preferencia del rey y de otros autores castellanos por escribir en gallego cuando se trataba de poesía lírica.

A fines del siglo XII y durante el siglo siguiente, se difundieron en España los cuentos de origen indostánico. Los árabes, como se sabe, extendían su imperio desde el río Indo, por Persia, todo el Norte de África y España. Así conocieron las grandes colecciones de cuentos indios que, a través de

(1) Quitó las razones que le parecieron repetidas y superfluas y que no estaban en castellano correcto; y en cuanto al lenguaje lo corrigió él por sí mismo.

traducciones árabes, llegaron a nuestro país, donde fueron a su vez traducidas e imitadas en latín y en castellano. Las obras más importantes de este carácter son: *Calila e Dimna* (primera muestra de prosa novelesca en castellano), el *Libro de los engannos e los asayamientos de las mugeres* y el titulado *Barlaam y Josafat.*

Siglo XIV. — Nuestro gran prosista de este siglo es don Juan Manuel, cuyas obras más conocidas son el *Libro de los Estados* y *El Conde Lucanor* o *Libro de Patronio,* colección de cuentos con una moraleja final rimada. El joven conde Lucanor tiene como preceptor a Patronio, el cual contesta a las preguntas que su discípulo le hace contándole un cuento adecuado para cada caso.

Del mismo modo que el Arcipreste de Hita es el primer poeta que tiene estilo propio, la prosa de don Juan Manuel, su contemporáneo, acusa también una fuerte personalidad artística. Tiene conciencia clara de las exigencias de la lengua literaria; y así dice en el prólogo del *Conde Lucanor:* «fiz este libro con las más apuestas palabras que pude». Abundan en sus obras las declaraciones semejantes a ésta, que demuestran el esmero con que cuidaba sus escritos. He aquí una muestra de su estilo. El lector reconocerá en seguida una versión del conocido cuento de la lechera:

Una mujer fué que había nombre doña Truhana et era asaz más pobre que rica; e un día iba al mercado e llevaba una olla de miel en la cabeza. E yendo por el camino comenzó a cuidar que vendería aquella miel e que compraría una partida de huevos, e de aquellos huevos nas-

cerían gallinas e después de aquellos dineros que valdrían compraría ovejas, e así fué comprando de las ganancias que faría, que fallóse por más rica que ninguna de sus vecinas.

E con aquella riqueza que ella cuidaba que había, asmó [1] cómo casaría sus fijos e sus fijas, e cómo iría guardada por la calle con yernos e con nueras, e cómo dirían por ella cómo fuera de buena ventura en llegar a tan grand riqueza, seyendo [2] tan pobre como solía seer.

E pensando en esto comenzó a reír con grand placer que había de la su buena andanza, e riendo dió con la mano en su frente e estonce cayol la olla de miel en tierra e quebróse. E cuando vió la olla quebrada, comenzó a facer muy grand duelo, teniendo que había perdido todo lo que cuidaba que había si la olla non la quebrara. E porque puso todo su pensamiento por fiuza [3] vana, non se fizo al cabo nada de lo que ella cuidaba.

Los asuntos de los cuentos del *Conde Lucanor* son de procedencia muy diversa: orientales, clásicos, tradiciones y anécdotas españolas, etc. Cada uno de ellos tiene individualidad propia e independiente de los restantes cuentos que forman la colección; pero todos ellos se hallan unidos, por tratarse siempre de los mismos interlocutores: Lucanor y su maestro Patronio. Las colecciones de cuentos así enlazados eran muy del gusto oriental.

La novela en el siglo XV. — Aun cuando continúan las colecciones de cuentos y fábulas como en los siglos anteriores, el arte narrativo toma direcciones nuevas y se producen ya novelas extensas.

(1) *asmó:* pensó.
(2) *seyendo:* siendo
(3) *fiuza:* confianza.

Encontramos dos tipos preponderantes: la *novela sentimental* y los *libros de caballerías*. La primera tiene por asunto el amor, sentido a la manera idealista y cortesana de la poesía de los *Cancioneros*. Casi siempre se trata de la historia de dos amantes y de las peripecias de sus amores, que suelen tener desenlace trágico. Citemos, como ejemplo, *El Siervo libre de Amor,* de Rodríguez de la Cámara, y la *Cárcel de Amor,* de Diego de San Pedro.

Los *libros de caballerías* desempeñan en su época el mismo papel que hoy tienen las novelas de aventuras. Las hazañas estupendas de los caballeros andantes, los castillos y palacios encantados, la constancia de los leales amadores, etc., satisfacían el afán de ensueño, y aun de libre irrealidad, que en una u otra forma busca siempre el espíritu humano. Gozaron del favor público hasta ya entrado el siglo XVII, en que pasaron definitivamente de moda. Este género no es de origen español, sino que viene del Norte de Europa, especialmente de Francia e Inglaterra, donde se formó en gran parte por amplificación y desarrollo de los antiguos cantares de gesta.

Su número es elevadísimo. En España el libro de caballerías más valioso es *Amadís de Gaula*. La redacción que hoy poseemos es de fines del siglo XV, pero existe la certidumbre de que existieron versiones mucho más antiguas. Su autor es desconocido. He aquí un breve fragmento:

[*Un caballero llamado Gandales encontró, en una caja abandonada en el mar, un niño recién nacido. Lo recogió y se encargó de su crianza.*]

El doncel que Gandales criaba, el cual el Doncel del

Mar se llamaba, que así le pusieeron nombre, criábase con mucho cuidado de aquel caballero don Gandales e de su mujer, e hacíase tan hermoso, que todos los que lo veían se maravillaban. Un día cabalgó Gandales armado, que en gran manera era buen caballero e muy esforzado, e halló una doncella que le dijo:

— ¡Ay, Gandales! Si supiesen muchos altos hombres lo que yo agora, cortar te ían la cabeza.

— ¿Por qué? — dijo él.

— Porque tú guardas la su muerte — dijo ella.

Gandales, que no lo entendía, dijo:

— Doncella, por Dios, os ruego que me digáis qué es eso.

— No te lo diré — dijo ella —; mas todavía así averná.

E partiéndose dél, se fué su vía. Gandales quedó cuidando en lo que dijera [*y sin poderlo entender. Pero momentos después tuvo ocasión de salvar la vida a la doncella, y como recompensa de ello le pidió que le explicara sus misteriosas palabras. Ella le dijo*]:

— Tú me harás pleito, como leal caballero, que otro por ti nunca lo sabrá fasta que te lo yo mande.

El así lo otorgó. Díjole:

— Dígote de aquel que hallaste en el mar, que será flor de los caballeros de su tiempo; éste hará estremecer los fuertes, éste comenzará todas las cosas e acabará a su honra, en que los otros fallescieron; éste hará tales cosas, que ninguno cuidaría que pudiesen ser comenzadas ni acabadas por cuerpo de hombre; éste hará los soberbios ser de buen talante; éste habrá crueza de corazón contra aquellos que se lo merecieren; e aun más te digo, que éste será el caballero del mundo que más lealmente manterná amor e amará en tal lugar cual conviene a la su alta proeza; e sabe que viene de reyes de ambas partes. Agora te ve e cree firmemente que todo acaecerá como te lo digo.

— Ay, señora — dijo Gandales —; ruégovos por Dios que me digáis donde vos fallaré para hablar con vos en su hacienda.

— Esto no sabrás tú por mí ni por otro — dijo ella.

— Pues decidme vuestro nombre, por la fe que debéis a la cosa del mundo que más amáis.

— Tú me conjuras tanto que te lo diré: sabe que mi nombre es Urganda la Desconocida. Agora me cata bien e conósceme si pudieres.

Y él, que la vió doncella, que a su parecer no pasaba de diez y ocho años, vióla tan vieja e tan lasa, que se maravilló cómo en el palafrén se podía tener, e comenzóse a santiguar de aquella maravilla. Cuando ella así lo vió, por sí tornó como de primero, e dijo:

— ¿Parécete que me hallarías aunque me buscases? Pues yo te digo que no tomes por ello afán; que si todos los del mundo me demandasen, no me hallarían si yo no quisiese.

— Así Dios me salve, señora — dijo Gandales —, yo así lo creo; mas ruégovos por Dios que vos membréis del doncel que es desamparado de todos sino de mí.

— No pienses en eso — dijo Urganda —; que ese desamparado será amparo y reparo de muchos; e yo lo amo más que tú piensas.

E así se partieron de en uno.

Se publicó una continuación del *Amadís*, aunque muy inferior en valor artístico, titulada *Las Sergas de Esplandián*. Entre la serie numerosísima de libros de caballerías posteriores merece mencionarse *Palmerín de Inglaterra*. El género había entrado en su decadencia: la imaginación desbocada de los autores acumulaba aventuras disparatadas e inconexas, sin plan ni composición artística. El espíritu realista y razonable de los hombres cultos del Renacimiento era incompatible con libros tan desatinados, y acabó por imponerse a los gustos generales: tal es el sentido de la sátira que contra ellos compuso Cervantes en el *Quijote*.

Dentro de la prosa narrativa del siglo XV forma capítulo aparte un libro conocido por el título de *El*

Corbacho o *Reprobación del amor mundano,* escrito por Alfonso Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera. No es propiamente una novela, en el sentido de que no hay un relato seguido de una acción, sino más bien un conjunto de cuadros satíricos de costumbres, que con gran animación, realismo y soltura de lenguaje, nos presenta la vida del siglo XV Su observación de la realidad contemporánea forma contraste con los libros de caballerías, y se anticipa en cierto modo a la novela picaresca del siglo de oro.

IV

ORÍGENES DEL TEATRO.—LA CELESTINA

El teatro primitivo, en España como en los demás países de Europa, es religioso. Con motivo de las grandes festividades de la Iglesia, se celebraban en las catedrales y monasterios representaciones devotas conocidas con el nombre de *autos* o *misterios*. Con frecuencia los mismos clérigos intervenían como actores en la representación. Se comprende que algunos oficios religiosos, dialogados entre varios sacerdotes (por ejemplo los de Semana Santa), o con cantos alternativos del coro, que se prestaban a la teatralización, pudiesen convertirse fácilmente en representaciones escénicas.

Son muy pocas las muestras que nos quedan de ese teatro litúrgico, pero en cambio son abundantes las alusiones y noticias que tenemos sobre él. Por sus asuntos se agrupan los *misterios* en dos ciclos principales: el de Navidad (Nacimiento y Epifanía) y el de Pascua de Resurrección (Pasión y muerte de Jesús, y Resurrección). Andando el tiempo, se introdujeron en ellos otros temas, tomados de las vidas de Santos o de distintos pasajes de la Biblia.

En castellano ha llegado hasta nosotros un fragmento del *Auto de los Reyes Magos,* perteneciente por tanto al ciclo de Navidad. El trozo conservado tiene sólo 147 versos, suficientes, sin embargo, para darnos cuenta de cómo era este teatro primitivo.

Con el nombre de *moralidades* se conocen unas representaciones alegóricas, con fines didácticos, morales y a veces satíricos ; de ellas no nos quedan en España más que muestras tardías. Se representaban, bien en las iglesias, bien en casas particulares o en los colegios.

Junto al teatro religioso existía también teatro profano, de carácter bufonesco, representado en calles y plazas. Estas piezas cómicas se llamaban *juegos de escarnio.*

El poeta Gómez Manrique, cuyo nombre hemos mencionado en el capítulo II, compuso dos obras religiosas breves, de acción muy sencilla, una sobre la adoración de los pastores y otra (casi sin trama de escenas) sobre lamentaciones «fechas para la Semana Santa», que nos indican la persistencia en el siglo XV de los temas litúrgicos del teatro primitivo, y enlazan a su vez con el teatro de la Edad Moderna.

La Celestina. — En los últimos años del siglo XV se escribió una obra de valor extraordinario y gran influencia en la Literatura española, con el título de *Tragicomedia de Calisto y Melibea.* La primera edición, aparecida en Burgos, 1499, consta de 16 actos, lo mismo que la de Sevilla, 1501 ; pero a partir de otra edición impresa en Sevilla, 1502, la obra tiene 21 actos.

Su autor, Fernando de Rojas, dice que encontró escrito el primer acto y, habiéndole gustado, decidió continuar la obra. Existen dudas sobre si deben interpretarse literalmente estas palabras, que nos presentan a Fernando de Rojas como continuador del libro cuyo primer acto halló escrito por otro, o si fue autor de los 21 actos... Cualquiera que sea la solución que los eruditos puedan dar a este problema, a nosotros nos importa la obra en sí misma, con su unidad total en la concepción de los caracteres y en el desarrollo de la acción.

A pesar de su título, no es una obra de teatro propiamente dicha. Está escrita en forma dialogada, pero su excesiva extensión la hacía inadecuada para la escena; nunca se ha pensado en representarla. Es obra para leída, y no para ser representada en el escenario. Olvidando su primitivo título, se la conoce generalmente por el título de *La Celestina,* nombre del personaje alrededor del cual se trama toda la acción.

Calisto se enamora de la hermosa Melibea. Para conseguir su amor se vale de una tercera, la vieja Celestina, la cual facilita las entrevistas de los amantes. Un día Calisto, al asomarse desde la azotea de Melibea, se cae de una escalera y se mata. Es el camino fatal del Amor que le conduce a la Muerte, en forma parecida a la *novela sentimental,* de que hemos tratado en el capítulo precedente.

El asunto, como se ve, es muy sencillo. Pero esta trama tan simple y nada original, sirve de marco en el que se mueven los personajes incomparables de la obra. Pocas veces se ha llegado a

tanto en la expresión del carácter, especialmente de Celestina, la cual ha pasado a ser uno de los personajes más logrados de la Literatura universal.

El esquema del asunto y su desenlace son enteramente medievales; pero su desarrollo tiene la gracia risueña, la fortaleza vital humana del Renacimiento. Con *Celestina* termina la Edad Media y se inicia la literatura moderna.

[*Calisto entra en una huerta en busca de un halcón; en ella encuentra por primera vez a Melibea.*]

CALISTO

En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.

MELIBEA

¿En qué, Calisto?

CALISTO

En dar poder a Natura que de tan perfecta hermosura te dotase, y hacer a mi inmérito tanta merced que verte alcanzase, y en tan conveniente lugar que mi secreto dolor manifestarte pudiese. Sin duda incomparablemente es mayor tal galardón que el servicio, sacrificio, devoción y obras pías que por este lugar alcanzar yo tengo a Dios ofrecido ni otro poder mi voluntad humana puede cumplir. ¿Quién vido en esta vida cuerpo glorificado de ningún hombre como ahora el mío? Por cierto los gloriosos santos que se deleitan en la visión divina, no gozan más que yo ahora en el acatamiento tuyo. Mas ¡oh triste! que en esto diferimos: que ellos puramente se glorifican sin temor de caer de tal bienaventuranza; y yo, mixto, me alegro con recelo del esquivo tormento que tu ausencia me ha de causar.

MELIBEA

¿Por tan gran premio tienes esto, Calisto?

CALISTO

Téngolo por tanto, en verdad, que si Dios me diese en el cielo la silla sobre sus santos, no lo ternía por tanta felicidad.

MELIBEA

Pues aún más igual galardón te daré yo, si perseveras.

CALISTO

¡Oh bienaventuradas orejas mías, que indignamente tal palabra habéis oído!

MELIBEA

Mas desaventuradas de que me acabes de oir; porque la paga será tan fiera cual merece tu loco atrevimiento; y el intento de tus palabras ha sido de ingenio de tal hombre como tú, haber de salir para se perder en la virtud de tal mujer como yo. ¡Vete, vete de ahí, torpe!, que no puede mi paciencia tolerar que haya cabido en corazón humano conmigo en ilícito amor comunicar su deleite.

CALISTO

Iré como aquel contra quien solamente la adversa fortuna pone su estudio con odio cruel.

EDAD DE ORO

V

EL RENACIMIENTO Y LA EDAD DE ORO DE LAS LETRAS ESPAÑOLAS. POESÍA LÍRICA: GARCILASO, FRAY LUIS DE LEÓN, HERRERA, GÓNGORA.

El Renacimiento es una lenta y honda transformación de los valores de la cultura, que se produce en todos los países durante los siglos XV y XVI, y cuyo espíritu perdura, más o menos alterado, a lo largo del siglo XVII.

Se han inventado la imprenta, la pólvora y la brújula. Los descubrimientos geográficos amplían la visión que tenían del mundo los hombres de la Edad Media. Nacen las ciencias experimentales y de observación. El hombre adquiere mayor confianza en sí mismo y cree en el poder de su inteligencia. La vida humana ya no es sólo un estado transitorio hacia una existencia ultraterrena, sino que — aun sin alterar el dogma religioso — se siente

como valiosa en sí misma. Por eso el arte cristiano va abandonando el simbolismo hierático del arte gótico y busca la belleza de la forma. Se estudian, comentan y traducen las obras literarias y filosóficas de la antigüedad griega y romana. Hay, pues, un renacer del arte y de los escritores clásicos de Grecia y Roma: de aquí el nombre de Renacimiento.

El Renacimiento se inicia en Italia, más en contacto que otros países con los restos de la antigüedad pagana; desde allí se propaga a toda Europa. El Renacimiento español tiene caracteres propios muy especiales, que lo apartan en cierta medida del de las demás naciones. No ahoga el espíritu nacional de la Edad Media, como ocurrió en otras partes, sino que lo ensancha y estimula, y viene a ser como un molde externo que se llena de contenido tradicional.

En los siglos XVI y XVII llega la Literatura española a su apogeo. Es la Edad de Oro de nuestras letras.

Al hablar de algunos escritores del siglo XV hemos tratado ya de su sentido renacentista, por ejemplo Juan de Mena, Fernando de Rojas y otros. En el siglo XVI las formas y estilo del Renacimiento italiano se incorporan de lleno a las letras españolas, especialmente a la poesía lírica.

Poesía lírica. — Juan Boscán empleó el verso endecasílabo y algunas combinaciones estróficas tomadas de la métrica italiana. Su innovación fué seguida y mejorada por Garcilaso de la Vega, y en pocos años la versificación italiana vino a sumarse a la métrica española tradicional.

Garcilaso de la Vega, noble toledano que estuvo en Italia sirviendo a los ejércitos del Emperador Carlos I, frecuentó la lectura de los poetas latinos e italianos, especialmente Virgilio y Petrarca, a los cuales imita, no tanto en las imágenes y asuntos como en el ambiente poético de su inspiración. Su producción es breve: tres églogas, algunas canciones y unos cuarenta sonetos (1); pero a pesar del corto número de sus composiciones fue el poeta más admirado y comentado del Siglo de Oro.

Es un poeta sereno, de línea pura. La suavidad y la armonía son los caracteres dominantes de sus versos. En la égloga primera, los pastores Salicio y Nemoroso cuentan sus lamentaciones amorosas, sus blandas nostalgias; y termina la égloga del modo siguiente:

Nunca pusieran fin al triste lloro
Los pastores, ni fueran acabadas
Las canciones que sólo el monte oía,
Si mirando las nubes coloradas,
Al trasmontar del sol bordadas de oro,
No vieran que era ya pasado el día.
La sombra se veía
Venir corriendo apriesa
Ya por la falda espesa
Del altísimo monte, y recordando
Ambos como de sueño, y acabando
El fugitivo sol, de luz escaso,
Su ganado llevando,
Se fueron recogiendo paso a paso.

(1) La *égloga* es un género de poesía pastoril dialogada. La *canción* era entonces una poesía, amorosa generalmente, imitada en nombre y estilo de las *canzone* de Petrarca. El *soneto* es una composición de 14 versos endecasílabos, como ya hemos dicho anteriormente.

Temas pastoriles que se desarrollan en medio de una Naturaleza recortada y mansa ; amor que oprime blandamente :

Al remo condenado
En la concha de Venus amarrado.

Tales son sus motivos preferidos. Y sobre todo ello, flota en sus poesías un sentimiento indefinible, que es el mayor goce interior :

No me podrán quitar el dolorido sentir.

A las formas incorporadas a la lírica por Boscán y Garcilaso de la Vega une Fray Luis de León un vasto saber humanístico. Garcilaso es principalmente un sensitivo ; Fray Luis es además pensador y sabio. La poesía del primero, monocorde, de temas internacionales, amplía sus motivos en el segundo, a la vez que ahonda en el espíritu nacional.

Fray Luis de León daba mayor importancia a sus tratados en prosa : la *Exposición del libro de Job, La perfecta casada* y sobre todo los espléndidos diálogos de *Los Nombres de Cristo*. Pero el atribuirles mayor importancia por su contenido intelectual no significa que los amara más que a sus poesías. A pesar de que él llamara a sus versos «obrecillas que se me cayeron de las manos en mi mocedad, casi en mi niñez», sabemos que muchos de ellos, seguramente los mejores, fueron escritos en su madurez.

Escribió traducciones de poetas griegos y lati-

nos, traducciones bíblicas y poesías originales. Aun en éstas se perciben las huellas de los escritores latinos (especialmente Virgilio y Horacio) a los que tan hondamente conocía. Hay en su obra poética una constante aspiración a la serenidad de espíritu que le eleve sobre el tráfago del diario vivir *(Vida retirada):*

¡Qué descansada vida
La del que huye el mundanal ruido,
Y sigue la escondida
Senda por donde han ido
Los pocos sabios que en el mundo han sido!...

Pero esta aspiración al sosiego no es por el goce epicúreo de vivir sin cuidados, como en su modelo Horacio, sino para poder adentrarse en su alma y elevarse desde ella a la contemplación de la hermosura eterna *(Noche serena):*

Cuando contemplo el cielo
De innumerables luces adornado.
Y miro hacia el suelo
De noche rodeado,
En sueño y en olvido sepultado:
El amor y la pena
Despiertan en mi pecho una ansia ardiente;
Despiden larga vena
Los ojos hechos fuente;
La lengua dice al fin con voz doliente:
Morada de grandeza,
Templo de claridad y hermosura,
Mi alma que a tu alteza
Nació, ¿qué desventura
La tiene en esta cárcel baxa, obscura?...

O, como en la oda (1) *A Felipe Ruiz:*

¿Cuándo será que pueda
Libre de esta prisión volar al cielo,
Felipe, y en la rueda
Que huye más del suelo,
Contemplar la verdad pura sin velo?...

Citemos además entre sus mejores odas *A Francisco Salinas, Morada del cielo, En la Ascensión,* etcétera. En todas ellas la emoción mística y la luminosa profundidad del pensamiento neoplatónico van unidas a una gran sencillez en la expresión.

Fernando de Herrera fué llamado por sus contemporáneos «el divino». Sus poesías le dieron prestigio extraordinario y su estilo tuvo imitadores, especialmente entre los poetas andaluces. Su temperamento es esencialmente artístico, es decir, los elementos intelectuales ocupan en su poesía un plano inferior a los imaginativos, cosa distinta de lo que ocurre en Fray Luis de León. La fantasía es, pues, la más alta cualidad de Herrera. La imagen brillante, la sonoridad rítmica del verso, la grandilocuencia, son los resultados de esta dirección fundamental de su espíritu. Véase, por ejemplo, el comienzo de su oda *Por la pérdida del rey don Sebastián:*

Voz de dolor y canto de gemido
Y espíritu de miedo, envuelto en ira,
Hagan principio acerbo a la memoria
De aquel día fatal, aborrecido,

(1) La palabra *oda* significa canto. El sentimiento predominante en esta clase de composiciones suele ser el entusiasmo, aunque existe gran variedad de odas según el asunto y el autor.

Que Lusitania mísera suspira,
Desnuda de valor, falta de gloria;
Y la llorosa historia
Asombre con horror funesto y triste
Desde el áfrico Atlante y seno ardiente
Hasta do el mar de otro color se viste,
Y do el límite rojo de oriente
Y todas sus vencidas gentes fieras
Ven tremolar de Cristo las banderas.

El mismo tono elevado y enfático se nota en sus restantes odas heroicas, como *Por la victoria de Lepanto* y *A don Juan de Austria*. Abundan en sus versos las reminiscencias de poetas latinos y más todavía las del Antiguo Testamento.

No todas las poesías ofrecen, sin embargo, esta pompa ornamental. Las hay de expresión muy sencilla, especialmente entre las que dedicó a su amor por la condesa de Gelves. Era un amor imposible, a causa de ser ella casada y él sacerdote; y por ello fue siempre una adoración lejana, íntima, sin esperanza ni deseo. Más que una mujer real nos la muestra como símbolo, de contornos indiferenciados, al celebrarla con los nombres de Luz, Heliodora, Estrella...

La poderosa originalidad de Luis de Góngora marca una de las direcciones más importantes que había de seguir la lírica española del siglo XVII. Se ha señalado con razón la analogía entre el estilo poético de Góngora y el estilo arquitectónico llamado *barroco*. Uno de los caracteres de éste es la profusión decorativa, que llega a oscurecer a veces las líneas generales de la construcción. Lo orna-

mental adquiere en esta arquitectura un valor de primer plano. Así también en la imaginería metafórica de Góngora, colorista y refulgente, resaltan en primer plano las imágenes en sí mismas o en su trabazón unas con otras, e importa menos que ellas el asunto general del poema en que están insertas. Esta cualidad destaca preferentemente en la *Fábula de Polifemo y Galatea* y en las *Soledades*. Ambos poemas, especialmente el último, fueron el punto de partida del estilo poético conocido con el nombre de *culteranismo* o *gongorismo*.

La manera literaria de Góngora es, en efecto, *cultista* (o *culterana* como se le ha venido llamando) porque iba dirigida a los hombres cultos; no era poesía para ser entendida por el vulgo, sino arte de minorías muy empapadas en el ambiente cultural del Renacimiento. De aquí resulta una dificultad de comprensión que no se vence más que con el esfuerzo. Véase, por ejemplo, el comienzo de la dedicatoria al duque de Béjar, en las *Soledades:*

Pasos de un peregrino son errante
cuantos me dictó versos dulce musa:
en soledad confusa
perdidos unos, otros inspirados.
¡Oh tú, que, de venablos impedido
— muros de abeto, almenas de diamante —,
bates los montes, que, de nieve armados,
gigantes de cristal los teme el cielo;
donde el cuerno, del eco repetido,
fieras te expone, que — al teñido suelo,
muertas, pidiendo términos disformes —
espumoso coral le dan al Tormes!

He aquí ahora la interpretación de estos versos:

Todos estos versos, dictados por una dulce musa, son pasos de un peregrino errante, pasos y versos, perdidos unos en confusa soledad, inspirados otros. ¡Oh tú, noble Duque, rodeado del tropel de venablos de tus cazadores (venablos que fingen una muralla de astas de abeto, coronada, como por diamantinas almenas, por los hierros brillantes y puntiagudos), andas dando batida a los montes (a los montes, que, cubiertos con su armadura de nieves, infunden pavor al cielo: porque, recordando éste su antigua lucha con los Gigantes, hijos de la Tierra, teme no sean estos altísimos montes otros nuevos Gigantes, ahora de cristal, a causa de la nieve que los cubre), montes donde el cuerno de caza, repetido por los ecos, va poniendo a tu alcance fieras, que, una vez muertas, tendidas sobre la tierra, tiñen el suelo con su sangre, y, «pidiendo términos disformes al suelo» —siendo tantas en número que apenas caben en él— llegan a manchar de espuma sanguinolenta las aguas del río Tormes, junto al cual estás cazando.

Intente el lector releer ahora los versos originales y podrá formarse una idea del gongorismo. Nótese la belleza de algunas imágenes: *muros de abetos, almenas de diamente; espumoso coral.*

La precisión y el poder evocador de las metáforas, al mismo tiempo que la contextura musical del verso, son lo mejor del estilo gongorino. En la *Fábula de Polifemo* nos describe la oscuridad de una caverna poblada por:

> Infame turba de nocturnas aves,
> gimiendo tristes y volando graves.

Pero aparte de sus abundantes aciertos metafóricos y musicales, es evidente que las transposicio-

nes, los frecuentes paréntesis y el contacto a veces muy remoto entre las imágenes relacionadas, embrollan la percepción de su poesía.

Góngora tenía además una gran sensibilidad para lo popular, como lo demuestran sus romances, letrillas (1) y canciones, muy distintos de la complejidad de las *Soledades,* pero llenos de cromatismo y gracia expresiva. Recordemos sólo el comienzo de una conocida letrilla:

Ande yo caliente
y ríase la gente.
Traten otros del gobierno,
del mundo y sus monarquías,
mientras gobiernen mis días
mantequillas y pan tierno;
y las mañanas del invierno
naranjada y aguardiente,
y ríase la gente...

O el popularísimo romance:

Servía en Orán al rey
Un español con dos lanzas...

En esta clase de poesías no sólo es popular en la forma, sino que sabe sentir como pueblo:

Hermana Marica,
Mañana que es fiesta
No irás tú a la amiga,
No iré yo a la escuela...

(1) La *letrilla* es una poesía lírica en la que se repite un estribillo al final de cada estrofa o grupo de estrofas.

VI

TEATRO ANTERIOR A LOPE DE VEGA. — LOPE DE VEGA, TIRSO, RUIZ DE ALARCÓN, CALDERÓN DE LA BARCA, ROJAS, MORETO.

El teatro es en España uno de los géneros literarios más abundantes y valiosos. Gozó de inmensa popularidad entre todas las clases sociales, que hallaban en este espectáculo la expresión más acabada del espíritu nacional.

En el capítulo IV hemos reseñado los orígenes medievales de nuestro arte dramático. Sirviendo como de enlace entre la Edad Media y la Moderna, aparece Juan del Encina, cuyas *églogas* del Nacimiento y de la Pasión son continuación perfeccionada de los antiguos *misterios* litúrgicos. Su *Auto del Repelón* tiene gran parecido con el teatro escolar. Escribió también algunas églogas de asunto profano, con trama algo más compleja que las de tema religioso.

Entre los autores dramáticos del siglo XVI hay que destacar además los nombres de Gil Vicente, Torres Naharro y Lope de Rueda. Este último compuso *comedias,* influídas por los teatros latino

e italiano, y *pasos* cómicos de carácter netamente popular y tradicional, que podrían enlazarse con el antiguo teatro juglaresco de los *juegos de escarnio*. Todos estos escritores, muy interesantes en cuanto recogen las corrientes artísticas del Renacimiento, no aciertan, sin embargo, a dar forma definitiva al teatro nacional. Ésta había de ser la obra genial de Lope de Vega.

Lope de Vega.—Su extraordinario poder de creación alcanza a todos los géneros literarios: fue poeta épico, poeta lírico, novelista y dramaturgo. Apenas hay tema o asunto literario en su tiempo que su sensibilidad no haya recogido y expresado. He aquí uno de sus sonetos más conocidos:

¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras,
qué interés se te sigue, Jesús mío,
que a mi puerta, cubierto de rocío
pasas las noches del invierno escuras?
¡Oh cuánto fueron mis entrañas duras,
pues no te abrí! ¡Qué extraño desvarío,
si de mi ingratitud el hielo frío
secó las llagas de tus plantas puras!
¡Cuántas veces el ángel me decía:
«Alma, asómate agora a la ventana;
verás con cuánto amor llamar porfía!»
Y ¡cuántas, hermosura soberana,
«mañana le abriremos», respondía,
para lo mismo responder mañana!

Por ser su obra dramática la más extensa y de influencia más original y duradera, nos referiremos a ella especialmente en este breve resumen.

Según su propia declaración compuso 1.500 co-

medias, sin contar los autos sacramentales, entremeses y otras obras dramáticas menores. Aunque haya alguna exageración en esta cifra, se cuentan por centenares sus obras escénicas conservadas. Muchas se han perdido, porque el manuscrito se entregaba a los actores, y una vez representada la comedia nadie cuidaba de imprimirla. Lope, hacia el final de su vida, quiso editar su teatro completo, pero no llegó a imprimir más que una parte de sus obras. Escribía con tan extraordinaria facilidad, que aludiendo a sus comedias dice él mismo:

> Y más de ciento en horas veinticuatro
> pasaron de las musas al teatro.

La extensión de su obra literaria y la gran admiración que suscitó entre sus contemporáneos hizo que en su época se le llamara «monstruo de la Naturaleza» y «Fénix de los ingenios».

La originalidad de Lope de Vega se debe en primer lugar a que, prescindiendo de la imitación de los autores griegos y latinos, habitual en la literatura del Renacimiento, basó sus comedias en asuntos nacionales: el Romancero, la novela, la lírica popular, la observación de la vida y las crónicas le dieron asuntos para sus comedias sin necesidad de buscarlos en las literaturas clásicas. El pueblo espectador veía en escena sus héroes tradicionales, su folklore, sus costumbres, y sobre todo su espíritu nacional. Así se explica la enorme popularidad de las comedias de Lope. Exalta, por ejemplo, el espíritu rústico frente a la aristocracia en *El mejor*

alcalde, el Rey y en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña:*

Más quiero yo a Peribáñez
Con su capa la pardilla,
Que no a vos, Comendador,
Con la vuestra guarnecida.

El mismo drama del motín popular contra las supervivencias feudales, que hacía que los pueblos quisieran depender directamente de los reyes, vibra en las escenas de *Fuenteovejuna:*

— ¿Quién mató al Comendador?
— Fuenteovejuna, señor.

Un cantar lírico le inspira la honda tragedia de *El caballero de Olmedo:*

Que de noche lo mataron
al caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.

En las crónicas y en los romances basa los asuntos de *La Estrella de Sevilla, El rey don Pedro en Madrid, El remedio en la desdicha,* etc., etc. Comedias de costumbres y novelescas son *El villano en su rincón, El acero de Madrid, La moza de cántaro,* y otras muchas. Abundan también las comedias pastoriles, religiosas y mitológicas. El lector puede encontrar en los tratados extensos de historia de la Literatura española la clasificación de las obras de Lope. Pero para un principiante basta con la lectura de las aquí mencionadas para formarse una idea de

sus caracteres. Todo lo que podía ser objeto de narración podía ser escenificado; por eso el teatro de Lope no reconoce limitación alguna en cuanto a los asuntos.

Según los preceptos clásicos (especialmente de Aristóteles y Horacio), mejor o peor interpretados, las obras de teatro debían sujetarse a *tres unidades:* unidad de lugar (toda la obra debía ocurrir en el mismo lugar, sin cambio de decoración); unidad de tiempo (la acción tenía que figurar como transcurrida en un día); y unidad de acción (sólo un asunto sin mezclarlo con otros). Se comprenderá que estas limitaciones tenían que cohibir la libertad de invención de los autores. Si bien algunas de estas restricciones estaban justificadas en las condiciones materiales del teatro latino, no había razón alguna para mantenerlas en la escena moderna. Así Lope de Vega rompió la unidad de lugar cambiando las decoraciones cuando era necesario, no sólo en cada uno de los tres actos o jornadas que componen sus comedias, sino aun subdividiendo los actos en cuadros siempre que le convenía; no se fijó para nada en la unidad de tiempo, figurando que su obra transcurría en días o en años, según las necesidades del argumento; y aun la unidad de acción se vio perturbada con la añadidura de acciones y episodios secundarios.

Por otra parte, la separación rigurosa, exigida en el teatro clásico, entre lo trágico y lo cómico, que no permitía que las escenas de uno u otro carácter se mezclasen en una misma obra, fue también infringida por Lope, especialmente con la creación del tipo del *gracioso,* que figura aun en sus obras más serias.

Los países clasicistas, como Francia, privaron a su teatro de la libertad necesaria para que la fantasía de los autores pudiera desenvolverse, y crearon una escena más culta e intelectual, pero menos popular, colorista y viva. Sólo el teatro español, por obra de Lope, y el inglés, principalmene con Shakespeare, supieron desentenderse del clasicismo en los asuntos y en la técnica; y por ello son los más originales del mundo.

Las cualidades más salientes del teatro de Lope son la espontaneidad y la fuerza inventiva. Su facilidad misma perjudica a veces a la perfección de la obra. Pero sus comedias, perfectas unas, y faltas de retoque otras, no sólo dieron la norma a los dramaturgos posteriores, sino que contienen los gérmenes que con su desarrollo llenaron la escena española del Siglo de Oro. Por eso se le llama con razón el creador de nuestro teatro nacional.

Tirso de Molina. — Con este seudónimo firmaba sus comedias el mercedario Fray Gabriel Téllez. Su producción dramática es muy numerosa. Nos limitaremos a recomendar la lectura de cuatro obras esenciales: *El condenado por desconfiado,* drama religioso en el que se plantea el problema de la prioridad de la fe sobre las buenas obras; *La prudencia en la mujer,* drama histórico; *El vergonzoso en Palacio,* tipo de comedia de intriga y carácter; y *El burlador de Sevilla,* en que hace por primera vez aparición en escena el tipo legendario de Don Juan, que tan amplia resonancia ha tenido en la literatura universal. Tirso sobresale en la observación de la realidad y en la pintura de caracteres.

Ruiz de Alarcón. — Escribió sólo unas veinte comedias, y en esta parquedad de producción se diferencia de los demás dramaturgos del Siglo de Oro. Todas ellas son muy esmeradas en cuanto a lenguaje y versificación. Citemos como más conocidas *La verdad sospechosa, Los pechos privilegiados* y *Ganar amigos*. La mayor parte de sus comedias gira alrededor de alguna tesis moral.

Calderón de la Barca. — Los sentimientos fundamentales del teatro español son el honor, la lealtad al Rey, el amor y la Religión. El resorte que mueve a los personajes y produce el conflicto dramático es casi siempre alguno de estos sentimientos básicos del teatro y de la sociedad española del siglo XVII. Si nos fijamos ahora en su expresión artística hallaremos que, manteniéndose esencialmente los mismos en todos los autores, aparecen diferencias entre Lope y Calderón, que pueden servirnos para darnos cuenta de la variación que de uno a otro autor se ha producido en la comedia. Notemos en primer lugar que Lope da una impresión de mayor realidad: la manera de sentir de los españoles del siglo XVII estuvo más cerca de Lope que de Calderón. Lope refleja, por ejemplo, un sentimiento del honor muy próximo al de la vida real; Calderón nos presenta más bien el esquema o patrón ideal del mismo sentimiento; lo sublima, pero al mismo tiempo lo desvitaliza. La hija de Pedro Crespo *(El alcalde de Zalamea)* ha sido violada por un capitán. Se presenta a su padre a darle cuenta de su deshonra y suplicarle que la mate, puesto que la reparación del honor familiar exigía la muerte del violador y

de la víctima, aunque ésta fuese enteramente inocente. «Mátame...» dice a su padre

> para que de ti se diga
> que por dar vida a tu honor
> diste la muerte a tu hija.

El honor, así abstraído de toda la realidad, llega a sus últimas consecuencias inhumanas en *El médico de su honra* y *El pintor de su deshonra.*

El amor, la vigilancia paterna y los celos tejen la intriga complicadísima hasta lo inverosímil, de las comedias de enredo, como *La dama duende* y *Casa con dos puertas, mala es de guardar.* El sentimiento religioso, elevado hasta el martirio, inspira los magníficos versos de *El príncipe constante.*

Si comparamos las comedias de Calderón más próximas al sistema de Lope con las más típicamente calderonianas, observaremos en nuestro autor una desvinculación progresiva de la realidad. Los personajes se convierten en símbolos, pierden carácter personal y humano para convertirse en soportes de ideas abstractas. Véase, por ejemplo, *La vida es sueño,* y más todavía el auto sacramental del mismo título.

Esta ascensión de lo humano real a lo ideal simbólico tiende a paralizar la acción escénica en sí misma, y por esto el diálogo animado de Lope, muy cercano al de la vida, va convirtiéndose poco a poco en Calderón en monólogo o en largos parlamentos de los interlocutores.

A ello contribuye también el lirismo esencial de

nuestro autor. Se ha dicho con razón que Calderón de la Barca es el más lírico de nuestros autores dramáticos. Muchos fragmentos de sus comedias podrían desgajarse de ellas y tener vida propia como espléndidas poesías líricas; y claro es que estos fragmentos extensos concentran la atención del auditorio y detienen la marcha de la acción. Por otra parte, Calderón vive en pleno barroquismo literario; Góngora había dejado huella profunda; y el despliegue multicolor de su opulento mundo metafórico absorbe gran parte del interés de la obra y rebaja la importancia del movimiento escénico. Véanse, como ejemplo, los siguientes versos tomados de una escena de *La vida es sueño:*

SEGISMUNDO

. . . . . .

¿Quién eres, mujer bella?

ROSAURA

(Disimular me importa.) Soy de Estrella
Una infelice dama.

SEGISMUNDO

No digas tal; di el sol, a cuya llama
Aquella estrella vive,
Pues de sus rayos resplandor recibe:
Yo vi en reino de olores
Que presidía entre escuadrón de flores
La deidad de la rosa,
Y era su emperatriz por más hermosa;
Yo vi entre piedras finas
De la docta academia de sus minas
Preferir el diamante,

Y ser su emperador por más brillante;
Yo en esas cortes bellas
De la inquieta república de estrellas,
Vi en el lugar primero
Por rey de las estrellas al lucero;
Yo en esferas perfetas,
Llamando el sol a cortes los planetas,
Le vi que presidía,
Como mayor oráculo del día.
Pues ¿cómo si entre flores, entre estrellas,
Piedras, signos, planetas, las más bellas
Prefieren, tú has servido
La de menos beldad, habiendo sido,
Por más bella y hermosa,
Sol, lucero, diamante, estrella y rosa?

La evolución interna del teatro calderoniano va, pues, hacia la esquematización de ideas, el lirismo y el esplendor decorativo de la palabra. Con tales cualidades es natural que el genio de Calderón se explayase preferentemente en los *autos sacramentales*.

Los *autos sacramentales* eran representaciones que tenían lugar el día de Corpus, dedicadas a exaltar el sacramento de la Eucaristía. Todos nuestros dramaturgos del Siglo de Oro compusieron autos; pero Calderón llevó el género a sus posibilidades máximas. Tiene autos, más próximos al estilo de Lope, con un argumento interesante, como *La cena del rey Baltasar* y *La viña del Señor*. En otros, como *El gran teatro del mundo* y *La vida es sueño*, el argumento es sólo el soporte indispensable de una representación simbólica. La escenografía y la música acentuaban el carácter espectacular de estas representaciones. Este sentido del teatro como

gran espectáculo no meramente literario fue llevado por Calderón a algunas de sus comedias, ampliando así el papel que la música y las artes plásticas habían tenido hasta entonces en la escena española.

Rojas y Moreto. — Entre las obras de Francisco de Rojas merecen destacarse el drama *Del rey abajo, ninguno, o El labrador más honrado García del Castañar,* que nos presenta un conflicto entre el honor personal del protagonista y la lealtad a su Rey; y la primorosa comedia *Entre bobos anda el juego.*

Agustín de Moreto, escritor pulcro y buen versificador, no suele ser muy original en sus comedias. Entre ellas creemos especialmente recomendables *El lindo Don Diego* y *El desdén con el desdén.*

Después de la muerte de Calderón de la Barca (1680) el teatro español sufre una gran decadencia.

VII

NOVELISTAS DEL SIGLO DE ORO: LA NOVELA PICARESCA. OBRAS DE MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA.

A mediados del siglo XVI se publicó una novela, de autor desconocido, titulada *Vida de Lazarillo de Tormes*. Se trata en ella de un muchacho llamado Lázaro, el cual, para ganarse la vida, sirve de criado sucesivamente a varios amos; un mendigo ciego, un clérigo avariento, un escudero, un buldero, etc., etc. Los diferentes empleos de Lazarillo sirven al autor ignorado de esta novela para trazar diversos episodios, sin más nexo entre sí que la unidad de protagonista. Cada uno de ellos es un cuadro satírico de los diversos tipos y clases sociales con los cuales Lázaro entra en contacto.

Nos hallamos por consiguiente ante una novela realista, de intención satírica; revista de diversos tipos y clases de la sociedad española del siglo XVI. Su mayor mérito consiste en el carácter que sabe dar a cada uno de los personajes que va presentando en sus capítulos. Ya dijimos en el capítulo II que

la habilidad en la expresión de caracteres humanos es una de las excelencias de la Literatura española.

El *Lazarillo de Tormes* inicia un género que se conoce con el nombre de *novela picaresca,* llamado a tener gran desarrollo en las letras españolas. A partir del *Lazarillo* la técnica de esta novela será generalmente la misma: un protagonista — el *pícaro* — cuenta su propia vida. Ha servido a muchos amos, galería incomparable de tipos humanos; ha visto mucho; ha vivido a veces de mil trapacerías; tiene larga experiencia de lo que son los hombres y el mundo. La visión que el pícaro nos da de la sociedad, aun siendo regocijada, graciosa y aguda en sus observaciones, nos deja siempre un sabor pesimista: los hombres son malos, no es todo oro lo que reluce, las apariencias engañan, etc., etc.

Este pesimismo es particularmente sombrío en la *Vida de Guzmán de Alfarache,* escrita por Mateo Alemán. Su protagonista, el pícaro Guzmán, no tiene ojos para ver más que lo bajo, lo infrahumano. Los episodios se suceden llenos de vida, movimiento y color; pero el autor los diluye en un fárrago de digresiones morales que hacen pesada la lectura de la obra entera. Por su manera de interpretar la vida y por el estoicismo profundo que palpita en su pensamiento, se ha dicho que Mateo Alemán realizó más que ningún otro autor el arquetipo del género picaresco.

Entrado ya el siglo XVII, merecen citarse la *Vida del escudero Marcos de Obregón,* de Vicente Espinel, *El diablo Cojuelo,* de Vélez de Guevara; y de

modo muy especial *El Buscón*, de Francisco de Quevedo. Los tipos humanos que nos presenta Quevedo en esta novela tienen una realidad deformada hasta lo grotesco; no se trata ya de pintura de caracteres, como en las demás novelas picarescas, sino de verdadera caricatura literaria, como puede comprobarse en el trozo que a continuación transcribimos. Un estudiante y su criado han entrado en el pupilaje del dómine Cabra.

Determinó, pues, don Alonso de poner a su hijo en pupilaje: lo uno por apartarle de su regalo, y lo otro por ahorrar de cuidado. Supo que había en Segovia un licenciado Cabra, que tenía por oficio criar hijos de caballeros, y envió allá el suyo, y a mí para que le acompañase y sirviese. Entramos el primer domingo después de Cuaresma en poder de la hambre viva, porque tal laceria no admite encarecimiento.

Él era un clérigo cerbatana, largo sólo en el talle; una cabeza pequeña, pelo bermejo (no hay más que decir); los ojos avecindados en el cogote, que parecía miraba por cuévanos, tan hundidos y escuros que era buen sitio el suyo para tienda de mercaderes; la nariz entre Roma y Francia, porque se le había comido de unas bubas de resfriado que aun no fueron de vicio porque cuestan dinero; las barbas descoloridas de miedo de la boca vecina, que de pura hambre parece que amenazaba a comérselas; los dientes le faltaban no sé cuántos, pienso que por holgazanes y vagabundos se los habían desterrado; el gaznate, largo como de avestruz; una nuez tan salida, que parece que, forzada de la necesidad, se le iba a buscar de comer; los brazos secos; las manos como un manojo de sarmientos cada una. Mirado de medio abajo, parecía tenedor o compás; las piernas largas y flacas; el andar muy espacioso; si se descomponía algo, sonaban los huesos como tablillas de San Lázaro; la habla, ética; la barba, grande, por nunca se la cortar por no gastar; y él decía que era tanto el asco que le

daba ver las manos del barbero por su cara, que antes se dejaría matar que tal permitiese; cortábale los cabellos un muchacho de nosotros. Traía un bonete los días de sol, ratonado con mil gateras y guarniciones de grasa. La sotana era milagrosa, porque no se sabía de qué color era. Unos, viéndola tan sin pelo, la tenían por cuero de rana; otros decían que era ilusión; desde cerca parecía negra, y desde lejos entre azul; traíala sin ceñidor. No traía cuello ni puños; parecía, con los cabellos largos y la sotana mísera, lacayuelo de la muerte. Cada zapato podía ser tumba de un filisteo. ¿Pues, su aposento? Aun arañas no había en él; conjuraba los ratones de miedo de que no le royesen algunos mendrugos que guardaba; la cama tenía en el suelo; dormía siempre de un lado por no gastar las sábanas. Al fin, él era archipobre y protomiseria...

Cervantes. — Su fama como novelista ha oscurecido el mérito de sus poesías líricas. Él mismo nos cuenta que un librero le decía en cierta ocasión: «Señor don Miguel de Cervantes, mucho hay que esperar de vuestra prosa; de vuestros versos, nada». Sin embargo compuso excelentes versos, generalmente poco conocidos. En el teatro tuvo mayor fortuna, especialmente en sus *entremeses,* que todavía se representan hoy con aplauso. Tienen parecido con los *pasos* de Lope de Rueda, por el cual sentía Cervantes gran admiración. Sus comedias están más olvidadas.

El primer ensayo de Cervantes como novelista fue el libro titulado *Galatea,* una de las mejores novelas pastoriles que se han escrito en castellano. El género pastoril, iniciado en las *églogas* de los poetas líricos, estuvo de moda en los ambientes cultos del Renacimiento, y en pocos años se publicaron en Italia y en España numerosas novelas pastoriles.

Los amores de pastores y pastoras deliciosamente convencionales, en medio de un paisaje más soñado que sentido, tenían para los lectores un encanto poético, una atmósfera de idealidad lejana que conquistaron para el género el favor público. No duró mucho, porque las posibilidades de invención eran limitadas y perdió pronto el atractivo de la novedad. Cervantes sentía predilección por su *Galatea,* puesto que en sus obras posteriores habla con frecuencia de una segunda parte, que no llegó a publicar. En el *Quijote* y en *Persiles y Segismunda* intercala episodios de tipo pastoril.

En 1605 apareció la primera parte de *El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha.* En 1615 se publica la segunda parte. Entre una y otra se imprimió una segunda parte apócrifa, con el seudónimo de Avellaneda, que no se ha podido identificar.

Cervantes nos dice que su propósito al escribir este libro fue destruir el crédito que tenían entre el público los libros de caballerías. Un hidalgo aficionado a su lectura pierde el juicio, se cree caballero andante y sale por el mundo en busca de aventuras. Si Don Quijote fuese un loco vulgar que hiciese mil extravagancias, representando su papel de caballero andante, su chifladura podría hacernos reir, pero el libro de Cervantes no tendría mayor trascendencia. Ocurre, sin embargo, que a medida que se avanza en la lectura de la novela, el lector va sintiendo una simpatía creciente por el protagonista, va identificándose con él y comprende que su locura tiene un sentido. Don Quijote es un alma ávida de justicia, de bondad y de amor. Quiere poner sus

flacas fuerzas — que él cree muy grandes — al servicio de los oprimidos y menesterosos ; quiere deshacer agravios y enderezar entuertos. Del choque de tan altos ideales con la realidad circundante resulta el tremendo humorismo de Cervantes. Don Quijote, valiente, generoso, noble siempre, fracasa grotescamente en sus empresas absurdas ; pero sentimos como si su fracaso fuera también el hundimiento de los ideales que quiere defender, y que también son nuestros. El contraste violento entre el mundo de Don Quijote y el de los demás hace reir al mismo tiempo que sobrecoge: «Yo, Sancho, nací para vivir muriendo».

Si nos fijamos ahora en la elaboración interna de la novela, notaremos que esta simpatía progresiva que el lector siente por Don Quijote debió de ser la misma con que Cervantes fue creando su personaje a medida que avanzaba en la composición de la obra. Al principio apela a la gracia, un poco burda, de las caídas de caballo, de las palizas que recibe y de las pedradas que soporta el pobre Don Quijote ; pero poco a poco tales recursos van siendo cada vez más raros, Cervantes va amando cada vez más a su desventurado caballero de la Triste Figura, y la comicidad se hace más fina, el humanismo más penetrante, no necesita ya de los recursos elementales del comienzo de la obra.

Sancho Panza es la contrafigura física y moral de Don Quijote. Amo y criado, tan distintos y tan inseparables, encarnan el dualismo del hombre. Por esto la novela de Cervantes, agridulce, tragicómica,

a la vez idealista y realista, tiene valor universal. En todos los países y en todas las épocas ha tenido y tiene intérpretes diversos; cada lector elabora su visión particular de Don Quijote y lo percibe a su manera; y todos tienen razón, porque el contenido de la creación cervantina presenta lados visibles para todas las subjetividades. Por esto no es aconsejable que el principiante se lance a leer juicios e interpretaciones ajenas sin haber leído reiteradamente la novela de Cervantes; podría ser que le estorbasen la visión del Don Quijote propio.

Con el título de *Novelas ejemplares* publicó Cervantes una colección de narraciones breves, como las que en Italia se llamaban *novelas*. Cuando nos dice que él ha sido el primero que ha *novelado* en lengua castellana, se refiere no sólo al nombre de *novela*, importado de Italia, sino al género de narraciones breves, muy extendido en aquel país. Entre las *Novelas ejemplares* de Cervantes, unas se basan en un argumento, más o menos interesante y complejo, como *La Gitanilla, La ilustre fregona, La española inglesa, La fuerza de la sangre, El celoso extremeño*, etc.; otras, no tienen apenas acción, son cuadros de género, llenos de vida, en los que no se desarrolla un argumento más que en la medida indispensable para presentar uno o varios caracteres en los cuales se centra el interés del relato. Tales son *Rinconete y Cortadillo, El licenciado Vidriera* y *El coloquio de los perros*.

La última obra de Cervantes fue *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Parece como si Cer-

vantes hubiese querido fugarse de la dirección realista que él había impuesto a la novela del Renacimiento, escribiendo una novela enteramente imaginativa cuya acción inverosímil se desarrolla entre mares e islas fantásticas. Pero se cansa pronto de hacer andar a sus personajes entre brumas septentrionales; y en la segunda parte de la novela vuelven las tierras conocidas, los caracteres de contornos acusados, es decir, el ambiente del *Quijote* y de las *Novelas ejemplares*. El prólogo del *Persiles*, escrito pocos días antes de su muerte, cuando ya se sentía morir, es una página cervantina emocionante:

Sucedió, pues, lector amantísimo, que viniendo otros dos amigos y yo del lugar de Esquivias, por mil causas famoso, una por sus ilustres linajes y otra por sus ilustrísimos vinos, sentí que a mis espaldas venía picando con gran priesa uno que, al parecer, traía deseo de alcanzarnos, y aun lo mostró dándonos voces que no picásemos tanto. Esperámosle, y llegó sobre una borrica un estudiante pardal, porque todo venía vestido de pardo, antiparras, zapato redondo y espada con contera, valona bruñida y con trenzas iguales; verdad es que no traía más de dos, porque se le venía a un lado la valona por momentos, y él traía sumo trabajo y cuenta de enderezarla. Llegando a nosotros, dijo:

—¿Vuesas mercedes van a algún oficio o prebenda a la corte, pues allá está su ilustrísima de Toledo y su majestad, ni más ni menos, según la priesa con que caminan, que en verdad que a mi burra se le ha cantado el vítor de caminante más de una vez?

A lo cual respondió uno de mis compañeros:

—El rocín del señor Miguel de Cervantes tiene la culpa desto, porque es algo qué pasilargo.

Apenas hubo oído el estudiante el nombre de Cervan-

tes, cuando, apeándose de su cabalgadura, cayéndosele aquí el cojín y allí el portamanteo, que con toda esta autoridad caminaba, arremetió a mí, y acudiendo a asirme de la mano izquierda, dijo:

—¡Sí, sí; éste es el manco sano, el famoso todo, el escritor alegre y, finalmente, el regocijo de las Musas!

Yo, que en tan poco espacio vi el grande encomio de mis alabanzas, parecióme ser descortesía no corresponder a ellas; y así, abrazándole por el cuello, donde le eché a perder de todo punto la valona, le dije:

—Ese es un error donde han caído muchos aficionados ignorantes; yo, señor, soy Cervantes, pero no el regocijo de las Musas, ni ninguna de las demás baratijas que ha dicho. Vuesa merced vuelva a cobrar su burra y suba, y caminemos en buena conversación lo poco que nos falta de camino.

Hízolo así el comedido estudiante, tuvimos algún tanto más las riendas, y con paso asentado seguimos nuestro camino, en el cual se trató de mi enfermedad, y el buen estudiante me desahució al momento, diciendo:

—Esta enfermedad es de hidropesía, que no la sanará toda el agua del mar Océano que dulcemente se bebiese. Vuesa merced, señor Cervantes, ponga tasa al beber, no olvidándose de comer, que con esto sanará, sin otra medicina alguna.

—Eso me han dicho muchos —respondí yo—; pero así puedo dejar de beber a todo mi beneplácito, como si para sólo eso hubiera nacido. Mi vida se va acabando, y al paso de las efeméridas de mis pulsos, que a más tardar acabarán su carrera este domingo, acabaré yo la de mi vida. En fuerte punto ha llegado vuesa merced a conocerme, pues no me queda espacio para mostrarme agradecido a la voluntad que vuesa merced me ha mostrado.

En esto llegamos a la puente de Toledo, y yo entré por ella, y él se apartó a entrar por la de Segovia. Lo que se dirá de mi suceso, tendrá la fama cuidado, mis amigos gana de decirla y yo mayor gana de escucharla. Tornéle a abrazar, volvióseme a ofrecer, picó a su burra y dejóme tan mal dispuesto como él iba caballero en su burra, a quien había dado gran ocasión a mi pluma para

escribir donaires ; pero no son todos los tiempos unos. Tiempo vendrá, quizá, donde anudando este roto hilo, diga lo que aquí me falta y lo que se convenía. ¡ A Dios, gracias ; a Dios, donaires ; a Dios, regocijados amigos ; que yo me voy muriendo y deseando veros presto contentos en la otra vida !

VIII

MÍSTICA. — ESCRITORES DIDÁCTICOS

España, que al comenzar la Edad Moderna había realizado ya su unidad política, se afanaba por lograr la unidad religiosa, no sólo dentro de su territorio, sino en el mundo entero. La colonización del Nuevo Mundo abría ancho campo al fervor proselitista de los misioneros. La lucha contra el protestantismo naciente exaltó el sentimiento religioso; se reformaron algunas órdenes monásticas; el movimiento de agitación y controversia que precede al Concilio de Trento — obra de reorganización de la Iglesia, hecha principalmente por españoles — favorece el desarrollo de la literatura religiosa. Todas estas causas, unidas al desenvolvimiento general de los géneros literarios, explican el esplendor de nuestra Mística, rica especialmente en profundidad psicológica, en fervor didáctico y en calidad artística.

El místico parte de la desestimación de la vida presente, de la cual quiere libertarse para alcanzar un estado superior del espíritu que, aun antes de la muerte, le eleve a la contemplación de lo sobrenatural. Santa Teresa nos expresa este afán angustioso de huida con estas palabras:

Vivo sin vivir en mí,
Y tan alta vida espero,
Que muero porque no muero.

Si el lector relee lo que hemos dicho en el capítulo V acerca de Fray Luis de León (uno de nuestros grandes místicos), verá que la mística aspira a que el alma, concentrándose en sí misma, ascienda hasta la contemplación de Dios. Para que el alma pueda hallarse a sí propia es necesario que se purifique, que se desprenda de aspiraciones terrenales por medio de la mortificación, el sacrificio, el dominio de sí mismo. El *ascetismo* trata de alcanzar la perfección moral y la práctica de la virtud. Sin que sea posible establecer una divisoria terminante entre *ascética* y *mística,* los escritores religiosos señalan a la primera como un grado previo de pureza interior que haga posible la ascensión mística. El misticismo supone el ascetismo, pero no viceversa.

El camino que conduce a la contemplación mística no es la razón, sino el amor. Por esto coinciden todos en considerar el Misticismo como Ciencia de Amor. Dice san Juan de la Cruz :

Y si lo queréis oir,
consiste esta suma Ciencia
en un subido sentir
de la divinal esencia.

En ella se comprende, por vía extrarracional :

Un entender no entendiendo,
toda Ciencia trascendiendo.

El conocimiento místico va más allá *(trasciende)* del conocimiento racional ; y sólo el alma pura, inflamada por el amor divino, puede alcanzar esta luz sobrehumana.

El lenguaje del amor divino que necesitan los místicos tiene que valerse del vocabulario directo y figurado del amor humano: Cristo y el alma se llamarán Esposo y Esposa, Amado y Amada, etc. De aquí el parecido entre la lírica religiosa y la amorosa. La primera sólo se hace inteligible si tenemos en cuenta el valor simbólico de la expresión. Sirvan de ejemplo el *Cántico espiritual* y la *Noche oscura del alma,* de san Juan de la Cruz, que es el más alto poeta religioso en lengua castellana. Dice la Esposa, en la segunda de las poesías mencionadas:

En una noche escura,
con ansias en amores inflamada,
¡oh dichosa ventura!
salí sin ser notada,
estando ya mi casa sosegada.
A escuras y segura,
por la secreta escala disfrazada,
¡oh dichosa ventura!
salí sin ser notada,
estando ya mi casa sosegada.
En la noche dichosa,
en secreto, que nadie me veía,
ni yo miraba cosa,
sin otra luz ni guía,
sino la que en el corazón ardía.
Aquesta me guiaba
más cierto que la luz de mediodía,
adonde me esperaba
quien yo bien me sabía,
en parte donde nadie parecía.
¡Oh noche, que guiaste,
oh noche amable más que el alborada,
oh noche, que juntaste
Amado con amada,
amada en el Amado transformada!...

La contemplación de la hermosura de las cosas terrenales es para Fr. Luis de Granada el punto de partida para considerar la Belleza Eterna. Éste es el método predominante en la *Introducción al símbolo de la Fe* y en la *Guía de pecadores,* libros en prosa escritos con propósitos didácticos. La rica fantasía y la abundancia verbal son sus mejores cualidades literarias, tanto en sus sermones como en sus libros. He aquí un fragmento de la *pintura del pavo real (Introducción al símbolo de la Fe):*

Pues ¿qué diré de la hermosura del cuello que sube del pecho hasta la cabeza, y de aquel color verde que sobrepuja la fineza de toda la verdura del mundo? Y lo que pone más admiración es que todas aquellas plumillas que visten este cuello son tan parejas y tan iguales entre sí, que ni una sola se desordena en ser mayor o menor que otra. De donde resulta parecer más aquella verdura una pieza de seda verde, como dijimos, que cosa compuesta de todas estas plumillas. No faltaba aquí sino una corona real para la cabeza desta ave; mas en lugar della tiene aquellas tres plumillas que hacen como diadema, y son el remate de la hermosura desta ave. Y como tengan estas tres plumillas tanta gracia, y no sirvan más que para su hermosura, vese claro que de propósito se puso el Criador a pintar esta ave tan hermosa...

También santa Teresa puso en sus obras un afán esencialmente didáctico. Según nos refiere en el libro de su *Vida,* comenzó a escribir por mandato de su confesor, el cual quiso que sus caminos de perfección y sus experiencias místicas pudieran ser conocidos e imitados. Por eso escribe sin pretensiones literarias, en un estilo sencillo, muy próximo al lenguaje familiar de Castilla la Vieja en el siglo

XVI. La llaneza de expresión contrasta con la profundidad y finura del análisis psicológico, que se anticipa con mucho a la introspección analítica de nuestros días. No existiendo entonces, y menos en castellano, vocabulario adecuado para designar los matices más sutiles de la conciencia y de la subconsciencia, santa Teresa se vale de comparaciones corrientes que expresan su pensamiento con precisión sorprendente.

En su obra más conocida, *Las Moradas,* explica los diferentes grados o *moradas* interiores que recorre el alma en su ascensión mística hacia la Divinidad, hasta llegar al *grado unitivo,* última morada en la que se une el alma con su Creador. Tal unión no significa sin embargo, desintegración panteísta de la individualidad. La conservación de la personalidad individual, aun en el grado más alto de la unión mística, no sólo diferencia a la Mística católica de las orientales, sino que constituye una de las preocupaciones centrales y mejor logradas de los místicos españoles.

La fuerte personalidad de santa Teresa la llevó a una incansable actividad práctica: fundó conventos, reformó su orden, fue viajera infatigable. En sus *Cartas* y en otros libros vemos cuán equivocada es la tendencia, muy generalizada, a imaginarla como un espíritu totalmente contemplativo, entregado al éxtasis místico y por completo aislado de los menesteres diarios de la vida. La lectura atenta de sus escritos nos ofrece, por el contrario, un ejemplo singular de cómo la especulación y la acción pueden coordinarse.

Como muestra de su estilo insertamos a continuación un breve fragmento de *Las Moradas:*

Estando hoy suplicando a Nuestro Señor hablase por mí, porque yo no atinaba cosa que decir, ni cómo comenzar a cumplir esta obediencia, se me ofreció lo que ahora diré, para comenzar con algún fundamento; que es considerar nuestra alma como un castillo todo de un diamante, o muy claro cristal, adonde hay muchos aposentos, ansí como en el cielo hay muchas moradas. Que si bien lo consideramos, hermanas, no es otra cosa el alma del justo sino un paraíso adonde dice Él tiene sus deleites...

Pues tornando a nuestro hermoso y deleitoso castillo, hemos de ver cómo podremos entrar en él. Parece que digo algún disparate; porque si este castillo es el ánima, claro está que no hay para qué entrar, pues se es él mesmo: como parecería desatino decir a uno que entrase en una pieza estando ya dentro. Mas habéis de entender que va mucho de estar a estar; que hay muchas almas que se están en la ronda del castillo, que es adonde están los que le guardan, y que no se les da nada de entrar dentro, ni saber qué hay en aquel tan precioso lugar, ni quién está dentro, ni aun qué piezas tiene. Ya habréis oído en algunos libros de oración aconsejar al alma que entre dentro de sí: pues esto mesmo es.

Decíame poco ha un gran letrado, que son las almas que no tienen oración como un cuerpo con perlesía, o tullido, que aunque tiene pies y manos no los puede mandar; que ansí son, que hay almas tan enfermas y mostradas a estarse en cosas exteriores, que no hay remedio, ni parece que pueden entrar dentro de sí; porque ya la costumbre la tiene tal, de haber siempre tratado con las sabandijas y bestias que están en el cerco del castillo, que ya casi está hecha como ellas: y con ser de natural tan rica y poder tener su conversación no menos que con Dios, no hay remedio. Y si estas almas no procuran entender y remediar su gran miseria, quedarse han hechas estatuas de sal, por no volver la cabeza hacia sí, ansí como lo quedó la mujer de Lot por volverla.

Porque a cuanto yo puedo entender, la puerta para entrar en este castillo es la oración y consideración: no digo más mental que vocal, que como sea oración, ha de ser con consideración; porque la que no advierte con quién habla, y lo que pide, y quién es quien pide y a quién, no la llamo yo oración, aunque mucho menee los labios...

Escritores didácticos. — Los géneros didácticos alcanzaron gran florecimiento, especialmente la Historia, con las obras de Juan de Mariana y otros. Forman grupo particularmente curioso los historiadores de Indias, que relatan el descubrimiento, conquista y colonización de los diferentes países de América. Sus crónicas tienen el interés humano de reflejar el primer contacto de Europa con las tierras del Nuevo Mundo. No hay relatos de aventuras que posean mayor atractivo que las páginas de nuestros historiadores de Indias. Su lectura es altamente recomendable. He aquí los nombres de los principales autores: López de Gómara y Bernal Díaz del Castillo, entre los que narran la conquista de Méjico; entre los historiadores del Perú se destacan Francisco de Jerez, Diego Cieza de León y el inca Garcilaso de la Vega. Son también interesantes las cartas de Hernán Cortés y los relatos de Fernández de Oviedo y Alvar Núñez Cabeza de Vaca.

En otros géneros didácticos debemos hacer mención de dos grandes autores: Francisco de Quevedo y Baltasar Gracián, ambos del siglo XVII.

Quevedo escribió obras morales, como *Política de Dios y gobierno de Cristo, Vida de Marco Bruto,* etcétera, y numerosos opúsculos sobre temas políticos y de circunstancias. Fue también poeta lírico

y satírico. El aspecto más conocido de su producción literaria en prosa son sus obras satíricas, como la *Vida del Buscón,* de la cual ya hemos hablado en el capítulo anterior, y los *Sueños*. Consiste este libro en una colección de ensayos burlescos, en los cuales el autor hace desfilar multitud de tipos y clases sociales, verdaderas caricaturas, deformaciones grotescas de hombres y mujeres que pasan en tropel ante los ojos del lector. El barroquismo, siempre excesivo en el gesto, había de dar en lo satírico la estilización caricaturesca que hemos podido observar en la descripción del dómine Cabra (cap. VII) y veremos en el soneto que insertamos a continuación :

A UNA NARIZ

Érase un hombre a una nariz pegado,
érase una nariz superlativa,
érase una nariz sayón y escriba,
érase un peje espada muy barbado.
Era un reloj de sol mal encarado,
érase una alquitara pensativa,
érase un elefante boca arriba,
era Ovidio Nasón más narizado.
Érase un espolón de una galera,
érase una pirámide de Egito ;
las doce tribus de narices era.
Érase un naricísimo infinito,
muchísimo nariz, nariz tan fiera,
que en la cara de Anás fuera delito.

Quevedo es en la prosa el representante máximo del estilo llamado *conceptista*. Consiste el *conceptismo* en recargar la expresión con mil incisos, ingeniosidades y relaciones laterales del pensamiento

fundamental, que obligan al lector a un gran esfuerzo de atención para no perderse en las sinuosidades de los *conceptos* (de aquí su nombre). Significa, en lo intelectual, algo semejante a lo que Góngora representa en el mundo metafórico de las imágenes sensibles.

Las obras de Gracián se hallan también dentro del conceptismo. En *El Criticón, El héroe, El discreto, Agudeza y arte de ingenio* y otras obras, podemos observar la densidad de su pensamiento y de su estilo jugoso, apretado e inteligentísimo. Se expresa con las menos palabras posibles, de acuerdo con su sentencia favorita: «Más obran quintas esencias que fárragos». La lectura de Gracián dejó huella en numerosos moralistas europeos.

SIGLO XVIII

IX

CARACTERES GENERALES DEL SIGLO XVIII. — ESCRITORES MÁS IMPORTANTES.

Desde fines del siglo XVII la Literatura española había iniciado su decadencia, que había de prolongarse durante buena parte del siglo cuyos caracteres generales vamos a reseñar. El extraordinario poder de invención de los escritores de la Edad de Oro se había agotado ya, y sólo quedaban continuadores que, faltos de genio, no hacían más que exagerar los defectos de aquella gran época. Esta decadencia literaria es paralela a la atonía general de la vida y de la cultura españolas de aquel tiempo.

Coincide esta postración con el relieve internacional que adquiría entonces la cultura francesa. Alemania, Inglaterra, Italia, Austria, Portugal y España, del mismo modo que imitan la organización militar de Luis XIV y las modas de su corte, se dejan influir por la ciencia y la literatura de Francia. A estos motivos generales de imitación francesa viene a sumarse, en España, el influjo que en la

corte y en los círculos superiores de la cultura ejercieron los reyes de la casa de Borbón, cuyo primer rey, Felipe V, nieto de Luis XIV, se consolidó en el trono español después del tratado de Utrecht (1713). Él fundó, a imitación francesa, la Biblioteca Nacional y las Academias de la Lengua y de la Historia.

Agotado el teatro español de la Edad de Oro, los autores buscaron en los dramaturgos franceses la renovación necesaria. Nicolás Fernández de Moratín escribe frías tragedias al estilo ultrapirenaico, y su hijo Leandro Fernández de Moratín compone comedias más o menos inspiradas en la técnica de Molière. Sus obras *El sí de las niñas* y *La comedia nueva* son lo mejor que produjo el teatro español del siglo XVIII. Únicamente el espíritu popular y el color local madrileño de los *Sainetes* de Ramón de la Cruz se aparta del afrancesamiento general de nuestra escena.

Otro carácter de la cultura del siglo XVIII es la preponderancia de la inteligencia sobre la imaginación y la sensibilidad. Abundan la crítica, la erudición y la filosofía ; y escasean, en cambio, los poetas y los novelistas. Quizás el poeta lírico más notable es Meléndez Valdés, que tanto por el tiempo en que vivió como por el espíritu general de muchos de sus versos, puede considerársele un prerromántico, aunque emplee en ellos la técnica neoclásica y la nomenclatura propias del siglo XVIII. Si al nombre de Meléndez Valdés añadimos los de los fabulistas Samaniego e Iriarte, tendremos lo más notable que la poesía produjo en aquel siglo.

Mayor es aún la pobreza de la novela. Podemos limitarnos a mencionar el *Fray Gerundio de Campazas,* del P. Isla, sátira contra los malos predicadores, que tuvo la eficacia de mejorar la oratoria religiosa.

El aspecto más interesante y característico del siglo de que tratamos, es la inquietud por la cultura, el afán de renovación intelectual que se advierte en los entendimientos superiores y que produce obras de erudición histórica y literaria, como las del P. Flórez, Mayans y Siscar, el *Diccionario de Autoridades* de la Academia Española y los estudios económicos y políticos de los ministros de Carlos III y sus sucesores.

El padre Feijóo escribió el *Teatro crítico universal,* colección de ensayos en los que combate supersticiones y prejuicios vulgares, valora estudios entonces olvidados y expone la necesidad de modernizar la enseñanza. Más que el contenido mismo de estos ensayos, nos importa hoy la actitud crítica del hombre que quiso sacar a España de su postración intelectual. Muy semejante es la posición de Jovellanos, poeta, economista, crítico y propagandista constante de cuanto significase renovación y cultura.

Mencionemos, para terminar este resumen de conjunto, las *Cartas marruecas,* de Cadalso. Imitan la forma e intención de las *Cartas persas,* de Montesquieu. Sus observaciones penetrantes sobre la realidad española y su vivo sentido crítico hacen de él un precursor de los ensayos que en el siglo siguiente habían de escribir Larra y Ganivet.

Como muestra de estilo de la prosa didáctica en este siglo, insertamos a continuación un trozo del *Teatro crítico universal,* del P. Feijóo:

Dos extremos, entrambos reprehensibles, noto en nuestros españoles, en orden a las cosas nacionales: unos las engrandecen hasta el cielo; otros las abaten hasta el abismo. Aquellos que ni con el trato de los extranjeros, ni con la lectura de los libros espaciaron su espíritu fuera del recinto de su patria, juzgan que cuanto hay de bueno en el mundo está encerrado en ella. De aquí aquel bárbaro desdén con que miran a las demás naciones, asquean su idioma, abominan sus costumbres, no quieren escuchar o escuchan con irrisión sus adelantamientos en artes y ciencias. Bástales ver a otro español con un libro italiano o francés en la mano para condenarle por genio extravagante o ridículo. Dicen que cuanto hay bueno y digno de ser leído se halla escrito en los dos idiomas latino y castellano; que los libros extranjeros, especialmente franceses, no traen de nuevo sino bagatelas y futilidades; pero del error que padecen en esto diremos algo abajo.

Por el contrario, los que han peregrinado por varias tierras, o sin salir de la suya comerciando con extranjeros, si son picados tanto cuanto de la vanidad de espíritus amenos, inclinados a lenguas y noticias, todas las cosas de otras naciones miran con admiración; las de la nuestra, con desdén. Sólo en Francia, pongo por ejemplo, reinan, según su dictamen, la delicadeza, la policía, el buen gusto; acá todo es rudeza y barbarie. Es cosa graciosa ver a algunos de estos nacionistas (que tomo por lo mismo que antinacionales) hacer violencia a todos sus miembros para imitar a los extranjeros en gestos, movimientos y acciones, poniendo especial estudio en andar como ellos andan, sentarse como se sientan, reirse como se ríen, hacer la cortesía como ellos la hacen, y así de todo lo demás. Hacen todo lo posible por desnaturalizarse, y yo me holgaría que lo lograsen enteramente porque nuestra nación descartase tales figuras

ROMANTICISMO

X

CARACTERES DEL ROMANTICISMO. POESÍA LÍRICA.

A fines del siglo XVIII y comienzos del XIX se producen en toda Europa cambios de orientación en el sentido general de los ideales artísticos. La Revolución francesa ha proclamado los «Derechos del Hombre» que tarde o temprano se incorporan a las constituciones políticas de todos los países. La personalidad individual adquiere valor y expresión política, cualquiera que sea la clase social a que pertenezca. Todos los hombres son iguales ante la Ley. La libertad de conciencia y de palabra queda garantizada o aparece como ideal de próxima conquista. Estas ideas, producto de larga y honda gestación en los medios cultos y en la sociedad entera, dan lugar a la exaltación del *yo* individual. La personalidad libre busca en sí misma el acento y norma de su expresión. Nada de reglas clásicas ni de modelos tradicionales que traben la inspiración del escritor. Subjetivismo, busca afanosa del estilo propio, ruptura de moldes clásicos: he aquí uno

de los aspectos más característicos del romanticismo literario.

Por otra parte, al ahondar en el propio *yo,* se ahonda también en la personalidad nacional, distinta para cada país, a la cual hay que emancipar de influencias extrañas que la deformen, por ejemplo, del neoclasicismo francés del siglo XVIII y aun del tono general de la cultura renacentista, de base grecolatina, que, por lo mismo que se había hecho universal, había atenuado lo distintivo entre unos países y otros. Lo diferencial se hallaba en la Edad Media, en la época formativa de las nacionalidades. La vuelta a la Edad Media será, por consiguiente, otra dirección del arte romántico. De aquí resulta la paradoja aparente de que el Romanticismo, universalista y exaltador del Hombre en abstracto, sea a la vez un movimiento tradicionalista y patriótico.

La Literatura española, según hemos visto en los capítulos destinados a la Edad de Oro, se había nutrido siempre de savia popular y tradicional. El Renacimiento en nuestras letras fue, como dijimos, un molde externo que se llenó de contenido nacional. La Edad Media sobrevivió en buena parte de las obras literarias de los siglos XVI y XVII, especialmente el teatro y la novela. Por esto España, para hacerse romántica, no necesitó más que enlazar con su propio espíritu nacional, remontando el breve y no muy hondo paréntesis del siglo XVIII. Así se explica el interés general que entonces suscita España en todas partes: hispanistas fueron muchos escritores románticos extranjeros, como Víctor

Hugo, Schlegel, Tieck, Byron. España, además de su romanticismo de siempre, tenía para ellos el atractivo de lo exótico, el alejamiento misterioso, tan grato a los artistas de aquellas generaciones.

El Romanticismo comenzó en Alemania e Inglaterra; de allí se propagó a los países meridionales. En España contribuyeron mucho a iniciarlo, además de las traducciones de libros extranjeros, los emigrados liberales que, a causa de las luchas entre constitucionalismo y absolutismo, residieron en otros países donde conocieron las nuevas corrientes literarias.

Poesía lírica. — Uno de estos emigrados políticos fué Ángel de Saavedra, duque de Rivas. Sus primeros versos son todavía neoclásicos, pero pronto se dejó influir por las nuevas ideas. Escribió buenas poesías líricas, como *Al faro de Malta;* sin embargo, sus dotes de poeta narrativo y descriptivo son superiores a su lirismo. Los *Romances históricos* constituyen su mejor obra. Revive en ellos el aliento popular del antiguo Romancero, con cuya forma y espíritu supo identificarse. Baste recordar el romance *Un castellano leal,* que comienza así:

Hola, hidalgos y escuderos
De mi alcurnia y mi blasón,
Mirad como bien nacidos
De mi sangre y casa en pro,
Esas puertas se defiendan;
Que no ha de entrar, vive Dios,
Por ellas quien no estuviere
Más limpio que lo está el sol...

El estreno de su drama *Don Álvaro, o la fuerza del sino,* en 1835, marca el triunfo pleno del roman-

ticismo en el teatro. La obra nos parece hoy desmesuradamente melodramática, pero es indudable que señala una fecha importante en la historia de la escena española.

José de Espronceda, varias veces emigrado y perseguido por sus ideas liberales, es uno de nuestros mejores poetas del siglo XIX. Sus versos son de un subjetivismo exaltado, que hace inconfundible su estilo. La inclinación romántica hacia las individualidades fuertes, errátiles y extrasociales, le inspira poesías como *El mendigo, El verdugo* y, sobre todo, *La canción del pirata,* una de las más perfectas que se han escrito en castellano:

Con diez cañones por banda,
Viento en popa, a toda vela,
No corta el mar, sino vuela
Un velero bergantín;
Bajel pirata que llaman,
Por su bravura, el *Temido,*
En todo el mar conocido
Del uno al otro confín.
La luna en el mar riela,
En la lona gime el viento,
Y alza en blando movimiento
Olas de plata y azul;
Y ve el capitán pirata,
Cantando alegre en la popa,
Asia a un lado, al otro Europa,
Y allá a su frente Estambul.
Navega, velero mío,
Sin temor;
Que ni enemigo navío,
Ni tormenta, ni bonanza,
Tu rumbo a torcer alcanza
Ni a sujetar tu valor.

«Veinte presas
Hemos hecho
A despecho
Del inglés,
Y han rendido
Sus pendones
Cien naciones
A mis pies.»
Que es mi barco mi tesoro,
Que es mi Dios la libertad,
Mi ley la fuerza y el viento,
Mi única patria la mar...

Análoga inspiración, combinada con el romanticismo legendario, aparece en *El estudiante de Salamanca,* poema de gran variedad rítmica ajustada al *crescendo* de la acción, sobre don Félix de Montemar:

Segundo don Juan Tenorio,
Alma fiera e insolente,
Irreligioso y valiente,
Altanero y reñidor...

Su poema inacabado *El Diablo Mundo* intenta representar, simbólicamente, las aspiraciones y angustias de la Humanidad. Tiene momentos de gran arranque lírico, junto con otros de extremado prosaísmo. Conviene destacar dentro de él el magnífico *Canto a Teresa,* altamente representativo del lirismo romántico, apasionado y pesimista:

¿Por qué volvéis a la memoria mía,
Tristes recuerdos del placer perdido,
A aumentar la ansiedad y la agonía
De este desierto corazón herido?
¡Ay! que de aquellas horas de alegría
Le quedó al corazón sólo un gemido,
Y el llanto que al dolor los ojos niegan
Lágrimas son de hiel que el alma anegan...

El poeta cuyos versos fueron más populares entre los españoles del siglo XIX es José Zorrilla. Su poesía es artificial, pero sabe hablar a la imaginación y a los sentidos con grandes pinceladas coloristas. Aunque la lectura cuidadosa descubra en sus obras mucha insinceridad y relumbrón, son indudables sus aciertos, sobre todo en los efectos de conjunto. Con estas cualidades es fácil advertir sus notables condiciones de poeta narrativo y sus menores méritos como lírico. Las *Leyendas* son, pues, lo más perdurable de su obra poética. Recordemos, por ejemplo, los primeros versos de su popularísima leyenda *A buen juez, mejor testigo:*

Entre pardos nubarrones
Pasando la blanca luna,
Con resplandor fugitivo,
La baja tierra no alumbra.
La brisa con frescas alas
Juguetona no murmura,
Y las veletas no giran
Entre la cruz y la cúpula...

Como dramaturgo escribió, entre otras obras, *Traidor, inconfeso y mártir* y *El puñal del godo*. Pero el más conocido de sus dramas es *Don Juan Tenorio*. Con todos sus defectos, es indiscutible que fue el éxito mayor que ha conocido la escena española, a causa de su teatralidad y de su ajuste a la sensibilidad del público, que año tras año concurría y concurre aún a su representación. Hay un poco de ironía en la estilización del tipo legendario de Don Juan y de los personajes que le rodean; pero el público acepta con agrado su convenciona-

lismo poético y se complace con la sonoridad garbosa de sus conocidísimos versos.

Gustavo Adolfo Bécquer es el lírico más hondo de nuestra literatura romántica. Su producción es poco extensa, pero muy depurada e íntima; no se desparrama por la superficie de las cosas, sino que repliega las sensaciones y las convierte en expresión de su vida interior, melancólica de anhelos inconcretos, nostálgica de sueños, cuya imprecisión misma constituye su mayor deleite:

Del salón en el ángulo oscuro,
De su dueño tal vez olvidada,
Silenciosa y cubierta de polvo
Veíase el arpa.
¡Cuánta nota dormía en sus cuerdas
Como el pájaro duerme en las ramas,
Esperando la mano de nieve
Que sabe arrancarla!
¡Ay! pensé; ¡cuántas veces el genio
Así duerme en el fondo del alma,
Y una voz, como Lázaro, espera
Que le diga: ¡Levántate y anda!

Las *Rimas* de Bécquer son poesía auténtica y sincera. Por esto, en medio de las variaciones del gusto que desde entonces se han sucedido, el autor ha conservado intacta la estimación de la crítica. Escribió también *Leyendas* en prosa, llenas del mismo sentimiento indefinible y misterioso, que les da cierta semejanza con las narraciones nórdicas. El lector español, acostumbrado a los rasgos precisos, a los contornos bien delimitados y al carácter acusado de nuestra literatura narrativa, encontrará en las *Leyendas* de Bécquer una grata neblina senti-

mental que le ayudará a formarse idea del Romanticismo europeo.

A fines del siglo XIX la poesía postrromántica, ya en decadencia, presenta dos nombres de algún relieve: Gaspar Núñez de Arce y Ramón de Campoamor. El primero, de muy poca consistencia lírica, fue celebrado por la sonoridad de sus versos. Campoamor une, a los últimos destellos de sensibilidad romántica, cierto positivismo ingenioso y a veces ramplón, que le conquistó entre sus lectores contemporáneos una extensa nombradía.

La renovación de nuestra decadente poesía de fin de siglo se debe, esencialmente, al gran lírico hispanoamericano Rubén Darío, del cual nos ocuparemos en otro capítulo.

XI

TEATRO DEL SIGLO XIX. — EL ENSAYO. NOVELA HISTÓRICA Y REALISTA.

En el capítulo anterior hemos hablado del año 1835 como fecha importante en la historia de la escena, por haber sido estrenado *Don Álvaro o la fuerza del sino,* del duque de Rivas. Después de este triunfo del romanticismo, el poeta García Gutiérrez obtiene un gran éxito con *El Trovador* (1836), drama histórico en cuanto al ambiente en que lo sitúa para darle lejanía poética, pero enteramente novelesco en cuanto al asunto y a los personajes. A este primer drama añadió García Gutiérrez los titulados *Simón Bocanegra, Venganza catalana* y *Juan Lorenzo.* Ninguno de ellos alcanza el valor artístico de *El Trovador.*

A los dramas de Zorrilla mencionados en el capítulo anterior, añadiremos los *Amantes de Teruel,* de Juan E. Hartzenbusch, y con ello habremos citado lo más típicamente romántico de nuestro drama.

Después de estos autores, los dramaturgos del siglo XIX combinan el ambiente pasional romántico

con la observación de la realidad. Tal es el caso de Tamayo y Baus *(La bola de nieve; Un drama nuevo)* y de Adelardo López de Ayala *(El tanto por ciento; Consuelo)*. Como románticos rezagados hay que citar a José Echegaray y a Joaquín Dicenta.

La naturaleza del género imposibilita que podamos hablar de comedia romántica más que en el sentido de coincidir con otras manifestaciones del Romanticismo. La comedia del siglo XIX comienza por seguir el camino trazado por Moratín y va avanzando hacia el realismo, costumbrismo y color local. Citemos los nombres de Bretón de los Herreros *(Marcela o ¿cuál de los tres?; El pelo de la dehesa)* y Ventura de la Vega *(El hombre de mundo)*. En el último tercio del siglo adquirió extraordinario desarrollo la *zarzuela,* género mixto en el que alternan el canto y la declamación. Las zarzuelas más populares son las llamadas de *género chico.* Entre la copiosísima lista de zarzuelas de género chico nos limitaremos a mencionar *La Verbena de la Paloma,* de Ricardo de la Vega, con música de Bretón.

El ensayo. — Con la importancia creciente del periodismo, el ensayo adquiere una masa de lectores que hasta el siglo pasado no había tenido. Entre los autores de artículos de costumbres merecen destacarse Serafín Estébanez Calderón *(Escenas andaluzas),* Ramón de Mesonero Romanos *(Escenas matritenses)* y, sobre todo, Mariano José de Larra, cuyos artículos han influido mucho en el periodismo español. Es de notar en Larra la sagacidad

crítica y la observación exacta, hasta el punto de que buena parte de sus ensayos rebasan las circunstancias de la época en que fueron escritos y conservan hoy la actualidad que les da su desgarrador españolismo permanente. Por esta causa, en la labor crítica que España había de ejercer sobre sí misma, Larra fué considerado como precursor y maestro. Los artículos versan sobre temas literarios, políticos y de costumbres.

Novela. — El Romanticismo, en su amor a la evocación del pasado medieval, creó la novela histórica. El escritor inglés Walter Scott fué el iniciador del género, y a imitación suya se compusieron en toda Europa numerosísimas novelas. En España tuvo la novela histórica muchos cultivadores, en general poco afortunados. La mejor es *El señor de Bembibre,* de Enrique Gil Carrasco. Aunque en un plano inferior, hay que mencionar también *Doña Blanca de Navarra,* de Navarro Villoslada.

Lo más valioso y original de la novelística española del siglo XIX es la novela realista, basada en la observación de la vida contemporánea. No se trata en ella de embellecer el relato, hundiéndolo en la lejanía poética del pasado, como en la novela histórica, ni de crear personajes ideales, más o menos míticos, sino de expresar el presente de unos hombres verosímiles en su manera de ser y de actuar. Podría parecer a primera vista que la novela realista es opuesta al espíritu romántico, pero observemos que, tanto los artículos de costumbres como las primeras novelas de que tratamos, conviven con el fervor romántico de la lírica y del teatro, y que

por lo tanto, participan de la misma atmósfera intelectual y emotiva. Observemos que la fidelidad a lo popular, el interés folklórico, va unido al Romanticismo arqueológico, y que, por consiguiente, lejos de contradecirse, la novela realista surge en sus primeros pasos como creación romántica, aunque después se aleje más o menos del punto de partida. Ahondar en lo humano: he aquí el interés primordial — y nada antirromántico — de la novela realista.

Cuando el realismo se lleva a sus consecuencias extremas y se complace en la pintura de lo feo, lo deforme, lo infrahumano, sólo porque es real, llegamos al llamado *naturalismo*. En nuestra literatura del siglo XIX el naturalismo tiene escasa representación. No así el realismo, que informa la mayor parte de la novela moderna y que ha llegado casi hasta nuestros días.

Como quiera que lo más característico y peculiar de las sociedades humanas se halla en las clases populares, ellas han sido el objeto preferente de los temas novelescos. El ambiente popular, ya sea rural (Pereda), ya urbano (Pérez Galdós) domina en nuestra novela. Sólo excepcionalmente (Coloma y algunas novelas de Valera) se retratan las clases aristocrática y media. Por otra parte, las distintas regiones de España ofrecen diversidad de tipos, costumbres y paisaje. Por esto la novela tenderá a hacerse regional: Pardo Bazán sitúa gran parte de sus obras en el ambiente de Galicia; Pereda, en la montaña santanderina; Blasco Ibáñez, en la huerta de Valencia; Fernán Caballero, en Andalucía; y hasta Pérez Galdós, cuya vasta producción abarca todas las regiones de España, obtiene sus mejores

cuadros realistas en los barrios populares de Madrid. Nunca la vida regional ha sido descrita tan honda y amorosamente como en el siglo XIX, coincidiendo (otro rasgo romántico) con el despertar del regionalismo literario y político de Cataluña, Galicia y Vasconia. No debe creerse, sin embargo, que se trata únicamente de literatura costumbrista local. Nuestros novelistas parten de la realidad local para ahondar en lo humano: de aquí en muchos casos su interés permanente, no de época o de región.

Pereda, por ejemplo, quiere comunicarnos el valor de la tradición; Blasco Ibáñez, en sus novelas valencianas, presenta aspectos del problema social, y más tarde querrá, en sus últimas obras, practicar un cosmopolitismo artístico. El costumbrismo de Valera sufre mil refracciones intelectuales y se funde a su vasta cultura humanística y filosófica. La inmensa capacidad de comprensión amorosa de todo lo humano, característica de Galdós — y sólo comparable a la de Cervantes —, le llevará a derramar simpatía sobre hombres y paisajes. La novela histórica se renueva en sus manos, y en las páginas de sus *Episodios nacionales,* especialmente los de la primera serie, revive magistralmente nuestra Historia de fines del siglo XVIII y principios del XIX.

Con lo dicho hasta aquí quedan señalados los autores de lectura indispensable para formar juicio propio acerca de nuestra novela del siglo pasado. Bastaría añadir los nombres de Pedro A. de Alarcón y de Armando Palacio Valdés, último representante de la novela realista.

Fragmento de *Trafalgar,* de Pérez Galdós *(Episodios nacionales,* 1.ª serie):

No andaban todos los bajeles con igual paso. Unos se adelantaban, otros tardaron mucho en moverse; pasaban algunos junto a nosotros, mientras los había que se quedaban detrás. La lentitud de su marcha; la altura de su aparejo, cubierto de lona; cierta misteriosa armonía que mis oídos de niño percibían como saliendo de los gloriosos cascos, especie de himno que sin duda resonaba dentro de mí mismo; la claridad del día, la frescura del ambiente, la belleza del mar, que fuera de la bahía parecía agitarse con gentil alborozo a la aproximación de la flota, formaban el más imponente cuadro que puede imaginarse.

Cádiz, en tanto, como un panorama giratorio, se escorzaba a nuestra vista, presentándonos sucesivamente las distintas facetas de su vasto circuito. El sol, encendiendo los vidrios de sus mil miradores, salpicaba la ciudad con polvos de oro, y su blanca mole se destacaba tan limpia y pura sobre las aguas, que parecía haber sido creada en aquel momento o sacada del mar como la fantástica ciudad de San Jenaro. Vi el desarrollo de la muralla desde el muelle hasta el castillo de Santa Catalina; reconocí el baluarte del Bonete, el baluarte del Orejón, la Caleta, y me llené de orgullo considerando de dónde había salido y dónde estaba.

Al mismo tiempo llegaba a mis oídos como música misteriosa el son de las campanas de la ciudad medio despierta, tocando a misa, con esa algazara charlatana de las campanas de un gran pueblo. Ya expresaban alegría, como un saludo de buen viaje, y yo escuchaba el rumor cual si fuese de humanas voces que nos daban la despedida, ya me parecían sonar tristes y acongojadas anunciándonos una desgracia, y a medida que nos alejábamos, aquella música se iba apagando, hasta que se extinguió difundida en el inmenso espacio.

La escuadra salía lentamente: algunos barcos emplearon muchas horas para hallarse fuera...

El cielo se enturbió por la tarde, y al anochecer, hallándose ya a gran distancia, vimos a Cádiz perderse poco a poco entre la bruma, hasta que se confundieron con las tintas de la noche sus últimos contornos. La escuadra tomó rumbo al Sur.

LITERATURA CONTEMPORANEA

XII

GENERACIÓN DE 98.—ENSAYO.—NOVELA. TEATRO. — PROSA. — LÍRICA.

En 1898 pierde España sus últimas posesiones ultramarinas. Lo más sensible del espíritu nacional se repliega sobre sí mismo y, al sentir definitivamente hundida la ilusión de un poderío que se había mantenido a lo largo de la decadencia, se hace esta pregunta angustiosa: ¿Qué es España? El arte, la política, la educación, la economía de nuestro país, deben ser sometidos a revisión para hallar interpretación auténtica del pasado y caminos del porvenir. La busca de lo esencial español caracteriza, en mayor o menor proporción, a todos los escritores de comienzos del siglo presente, que han sido reunidos con el nombre común de «generación del 98». En esta labor de autocrítica, que ningún país del mundo ha ejercido con tanta sinceridad como España, tenían los del 98 precedentes próximos en Joaquín Costa y Angel Ganivet (*Idea-*

rium español) y precedentes lejanos en Larra, Cadalso y Feijóo. Por muchas que hayan sido las diferencias que los han separado, todos los del 98 coincidían en su afán de autenticidad de pensamiento, sinceridad de expresión, revisión de los valores de la cultura y amor entrañable a la España maltrecha, cuya definición ideal trataban de encontrar a través del paisaje, de los clásicos, del arte, del pensamiento y de la vida. Su posición crítica — en ningún modo escéptica en cuanto al futuro — ha influido notoriamente en la elevación de la vida intelectual que se observa en lo que va de siglo.

Ciñéndonos a lo estrictamente literario, es natural que esta dirección de las ideas hallara en el ensayo su medio de expresión más adecuado. Tal es el sentido de los *Ensayos, En torno al casticismo, Del sentimiento trágico de la vida* y otras obras de Miguel de Unamuno, poeta, novelista y ensayista cuya influencia es bien visible en la Literatura contemporánea. Aun separando de su obra todo lo que es circunstancial, muchos de sus escritos quedarán como valores permanentes de la Literatura y del pensamiento. Su obra poética es cada día más estimada por la crítica *(El Cristo de Velázquez)*.

Azorín (José Martínez Ruiz) en *Voluntad, La ruta de Don Quijote, Al margen de los clásicos, Los pueblos,* etc., ha buscado la armonía entre el paisaje natural y humano de España, y contribuyó con sus interpretaciones sugestivas a difundir el gusto por el pasado literario. En el aspecto estilístico desarticula el estilo declamatorio de fines del

siglo XIX y emplea en su lugar la cláusula breve que hace resaltar el valor intelectual y expresivo de las palabras.

José Ortega y Gasset une a la originalidad y hondura de pensamiento una precisión expresiva extraordinaria: *Meditaciones del Quijote, El Espectador, España invertebrada, La rebelión de las masas,* etc., han sido libros de resonancia universal. Su influencia en la vida intelectual de nuestra época es extensa y profunda. Por ello la lectura de las obras fundamentales de este escritor es indispensable para orientarse en el sentido de la cultura española contemporánea.

En la novela hay que señalar dos nombres esenciales: Pío Baroja y Ramón del Valle-Inclán. El primero tiene preferencia por los personajes errabundos, extrasociales, cuyo carácter se va deduciendo de su acción, y no porque el autor nos lo describa. Léanse, por ejemplo, *Aurora roja, Zalacaín el aventurero* y las novelas que forman la serie *Memorias de Aviraneta.* En cuanto desarrolla muchas de sus novelas en el ambiente vascongado, podría considerársele como continuador de la novela regional del siglo XIX; su realismo abona también este parentesco; pero se diferencia de los novelistas del siglo pasado en que no se complace en describir tipos y paisajes por apego al costumbrismo pintoresco ni por inclinación folklórica. Tiene el sentido de los caracteres, pero le falta el don de simpatía, acaso por el afán de huir de todo lirismo o *retoricismo* que perjudique a la sinceridad directa, fuerte y dinámica de su arte de narrador.

Ramón del Valle-Inclán quedará como uno de los grandes clásicos de la prosa española. Mirando al conjunto de su producción novelesca podemos señalar dos fases principales: la primera, representada, por ejemplo, en las *Sonatas,* ofrece como nota característica la estilización primorosa de ambientes y personajes, y la rica orfebrería de su lenguaje expresivo y musical. La segunda fase es la estilización cómica de *Tirano Banderas,* caricatura de un dictador hispanoamericano; de *La corte de los milagros* y de *¡Viva mi dueño!,* visiones grotescas de la corte isabelina. Desde los tiempos de Quevedo no se ha llegado a más en el arte de la caricatura literaria. Pocos autores pueden compararse a Valle-Inclán en la gracia evocadora de su estilo. Merecen citarse también sus originales *esperpentos* dramáticos.

En las obras de Gabriel Miró tenemos la mejor representación de la novela poética, es decir, interpretación lírica del paisaje, sin apenas acción. Podríamos llamarla novela estática, por el predominio que en ella tiene lo descriptivo sobre lo narrativo. El valor artístico de sus libros *(Figuras de la Pasión, El libro de Sigüenza, Nuestro Padre San Daniel, El obispo leproso,* etc.), la originalidad y fuerza sugestiva de su estilo, sitúan a este escritor, muerto prematuramente, entre los grandes creadores contemporáneos.

El teatro, lo mismo en España que fuera de ella, sufre una depresión considerable. El autor de mayor relieve en la escena moderna es Jacinto Benavente, entre cuya extensa y valiosa producción

señalaremos como más representativas las siguientes obras: *Los intereses creados, Lo cursi, La noche del sábado, Señora ama* y *La Malquerida*. Gracias a Benavente el teatro español ha mantenido entre el público gran parte de su prestigio tradicional. Los hermanos S. y J. Alvarez Quintero continúan, especialmente en sus sainetes, el costumbrismo colorista y gracioso de nuestra escena. Entre sus comedias se distinguen *Malvaloca* y *El genio alegre*.

Poesía. — La poesía española contemporánea tiene su iniciación en el poeta nicaragüense Rubén Darío, cuya obra renovadora no sólo determinó el triunfo pleno del movimiento llamado «modernismo», sino que contiene gérmenes que más tarde habían de desarrollarse entre los poetas actuales. No importa que muchos de ellos se hayan levantado contra la estética que Rubén practicó. Los versos de Rubén Darío no valen solamente como obra lograda, sino como vibrante agitación de posibilidades.

El modernismo busca nuevos caminos a la poesía española decadente de fines del siglo XIX. No tiene principios artísticos fijos ni practica técnicas comunes a todos los poetas que comprende. Su característica es, por el contrario, la dispersión, la anarquía estética iconoclasta, que se afana en la «revisión de valores», y ávida de formas nuevas se asoma a todos los horizontes poéticos. Se vuelcan de golpe en nuestras letras el neorromanticismo, la poesía parnasiana y simbolista francesa, influencias inglesas, italianas, eslavas y escandinavas, clasicismo pagano y tradición española del Siglo de Oro; y de esta agitación

tumultuosa sale afirmada la originalidad propia. Es como un vendaval de novedades diversas y aun contradictorias, que en pocos años se lleva todos los vestigios de la poesía inmediatamente anterior. El modernismo no se inicia en España, sino en Hispanoamérica. Allí se encuentran los precursores de Rubén Darío; y la publicación de las obras de éste, especialmente *Prosas profanas* (1896), señala la influencia espiritual de la América hispana sobre el viejo solar español. A aquel libro siguen *Cantos de vida y esperanza, El canto errante* y *Poema de otoño.*

El modernismo es el punto de partida de muchos poetas españoles, aunque en su mayoría lo abandonan después para seguir rumbos personales: Villaespesa, Manuel Machado, Valle-Inclán. Antonio Machado es el gran intérprete del paisaje de Castilla. La poesía española, en general poco paisajista, no había tomado a la Naturaleza como tema central de inspiración hasta que Machado la sitúa en primer plano. *Campos de Castilla* es y será uno de los libros más clásicos y puros de nuestra poesía de hoy. En todas sus obras puede observarse una gran sencillez de expresión, al mismo tiempo que una preferencia constante por las formas poéticas populares. Machado es el espíritu amplio que ha sabido ser a la vez tradicional y moderno, culto y popular. He aquí una composición suya:

A UN OLMO SECO

Al olmo viejo, hendido por el rayo
y en su mitad podrido,
con las lluvias de abril y el sol de mayo,
algunas hojas verdes le han salido.

¡El olmo centenario en la colina
que lame el Duero! Un musgo amarillento
le mancha la corteza blanquecina
al tronco carcomido y polvoriento.
No será cual los álamos cantores
que guardan el camino y la ribera,
habitado de pardos ruiseñores.
Ejército de hormigas en hilera
van trepando por él, y en sus entrañas
urden sus telas las arañas.
Antes que te derribe, olmo del Duero,
con su hacha el leñador, y el carpintero
te convierta en melena de campana,
lanza de carro o yugo de carreta;
antes que rojo en el hogar, mañana
ardas, de alguna mísera caseta,
al borde de un camino;
antes que te descuaje un torbellino
y tronche el soplo de las sierras blancas;
antes que el río hacia el mar te empuje
por valles y barrancas,
olmo, quiero anotar en mi cartera
la gracia de tu rama verdecida.
Mi corazón espera
también, hacia la luz y hacia la vida,
otro milagro de la primavera.

Juan Ramón Jiménez es el poeta más destacado de lo que podríamos llamar *postmodernismo*. A él consideran como maestro gran parte de los poetas españoles e hispanoamericanos de nuestras generaciones jóvenes. Si estudiamos cronológicamente sus obras, asistimos a un proceso constante de depuración de la sensibilidad y de la forma, a la reelaboración y ampliación de sus temas. Véase en los siguientes versos su aspiración a la poesía pura:

Vino, primero, pura,
vestida de inocencia;
y la amé como un niño.

Luego se fue vistiendo
de no sé qué ropajes
y la fui odiando, sin saberlo.

Llegó a ser una reina
fastuosa de tesoros...
¡Qué iracundia de hiel y sin sentido!

... Mas se fue desnudando.
Y yo le sonreía.

Se quedó con la túnica
de su inocencia antigua.
Creí de nuevo en ella.

Y se quitó la túnica,
y apareció desnuda toda...
¡Oh, pasión de mi vida, poesía
desnuda, mía para siempre!

Después de Juan Ramón Jiménez, han surgido diversos nombres expresivos de nuevas direcciones estéticas, como superrealismo, ultraísmo, poesía de vanguardia, poesía pura, creacionismo. Los poetas reunidos pasajeramente con estas y otras denominaciones se han dispersado pronto para seguir cada uno sus inclinaciones propias. En esta agitación nacida en busca de una poesía cada vez más depurada de cuanto le es extraño, se han formado fuertes individualidades, como Salinas, Guillén, Gerardo Diego, García Lorca, Alberti, Aleixandre, etc. Mu-

chos de ellos viven o han vivido en América ; son también numerosos los poetas hispanoamericanos que conocen directamente España ; aumenta la relación entre los países de lengua española, y las corrientes artísticas que se inician en cualquiera de ellos se propagan rápidamente a los demás. Esta vibración común de la poesía de nuestro tiempo consolida el panhispanismo impuesto por el genio creador de Rubén Darío, y se extiende a los demás géneros literarios.

INDICE

	Págs.
Nota preliminar	5
Introducción	7
EDAD MEDIA	
I. — Cantares de gesta. — Cantar de Mío Cid.— Romances	17
II. — Poesía culta medieval: Berceo, Arcipreste de Hita, Ayala, Santillana, Mena, Gómez Manrique, Jorge Manrique	29
III. — Prosa medieval: Alfonso X, D. Juan Manuel. La novela en el siglo XV	38
IV. — Orígenes del teatro. La Celestina	46
EDAD DE ORO	
V. — El Renacimiento y la Edad de Oro de las Letras españolas. Poesía lírica: Garcilaso, Fray Luis de León, Herrera, Góngora.	51
VI. — Teatro anterior a Lope de Vega. — Lope de Vega, Tirso, Ruiz de Alarcón, Calderón de la Barca, Rojas, Moreto	61

PÁGS

VII. — Novelistas del Siglo de Oro: la novela picaresca. — Obras de Miguel de Cervantes Saavedra... 72

VIII. — Mística. — Escritores didácticos 82

SIGLO XVIII

IX. — Caracteres generales del siglo XVIII. Escritores más importantes 91

ROMANTICISMO

X. — Caracteres del romanticismo. Poesía lírica 95

XI. — Teatro del siglo XIX. — El ensayo. — Novela histórica y realista 103

LITERATRA CONTEMPORÁNEA

XII. — Generación del 98. — Ensayo. — Novela. Teatro. — Poesía lírica 110

PRINTED IN SPAIN

IMPRESO EN ESPAÑA

15 Ptas.